Istoria Artei

pictură
sculptură
arhitectură

Enciclopedia RAO-

Jacek Debicki
profesor de istoria artei
la Universitatea din Cracovia
(Polonia)

Jean-François Favre
profesor agregat de arte plastice
la Liceul Bellevue à Saintes
(Franța)

Dietrich Grünewald
profesor de istoria artei
la Universitatea Koblenz-Landau
(Germania)

Antonio Filipe Pimentel
profesor de istoria artei
la Universitatea din Coimbra
(Portugalia)

ISTORIA ARTEI

pictură
sculptură
arhitectură

708.915

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
"GH. ASACHI"
IAȘI

Enciclopedia RAO

Cuvînt înainte

Originalitatea acestei *Istorii a artei* constă în faptul că a fost scrisă de patru profesori europeni de specialitate din patru ţări diferite: Franţa, Germania, Polonia şi Portugalia. Ea a căpătat actualul contur în urma a numeroase întîlniri în cursul cărora autorii şi-au expus viziunea privind istoria artei, ceea ce a permis un demers nou în analiza faptului artistic.

Această lucrare studiază în principal arta Europei occidentale, de la origini pînă la arta contemporană. Ea se adresează atît studenţilor şi specialiştilor în istoria artei, cît şi tuturor celor care simt nevoia de a descoperi lumea artistică. Autorii s-au străduit să întrebuinţeze un limbaj simplu şi accesibil, dar precis. Lucrarea aduce ordine şi claritate în multitudinea de nume proprii, date şi stiluri şi, în acest fel, îl pregăteşte pe cititor pentru abordarea unor tratate mai specializate. Textul este însoţit spre exemplificare de numeroase reproduceri de opere de artă, uneori celebre, alteori mai puţin cunoscute, însă toate alese pentru calitatea lor şi pentru caracterul lor reprezentativ.

Prezentarea este cronologică, iar abordarea temelor sintetică. Această metodă înlesneşte înţelegerea şi îi oferă cititorului posibilitatea unei judecăţi de valoare proprii în faţa varietăţii producţiilor artistice. Organizarea simetrică a materialului în structura fiecărui capitol permite o orientare rapidă şi exactă:

– **O reproducere în format mare** deschide fiecare secţiune a cărei introducere marchează problematica respectivului capitol.

– O rubrică de **context** pune în evidenţă faptele istorice, sociale şi culturale care, prin influenţa exercitată, permit înţelegerea mişcării artistice studiate.

– O rubrică de **caracteristici şi răspîndire** descrie şi analizează curentul artistic sau perioada respectivă, într-o abordare sintetică. Aici sînt definite caracteristicile şi elementele de unitate ale unui stil – permiţînd astfel identificarea lui lesnicioasă – şi este expusă cronologic şi geografic evoluţia unei anume mişcări artistice. Tot aici sînt detaliate relaţiile şi influenţele existente între diferite ţări.

– **O analiză a unei sau a mai multor opere de artă** semnificative vine ca o concluzie a fiecărui capitol. Aici cititorul găseşte o descriere a operei analizate, un studiu al anumitor inovaţii tehnice, precum şi sugestii privind aportul artistic original.

Operele de artă nu trebuie să fie considerate drept obiecte culturale izolate, menite doar să îmbogăţească sălile unui muzeu. Ele există prin raportare la societăţile care le-au dat naştere. Iată de ce această *Istorie a artei* se străduieşte să pună lucrările artistice în relaţie cu contextul lor. Cu toate acestea, operele de artă sînt prea complexe pentru a putea fi explicate doar în baza unor procedee riguroase de analiză ştiinţifică. Artistul traduce şi imită lumea, dar o şi creează: de aici rezultă şi interesul stîrnit de opera sa şi, chiar dacă analizele noastre ne ajută să înţelegem mai bine opera, ele nu trebuie să se amăgească socotind că au dat la iveală toate semnificaţiile actului artistic.

Editorul

Semnul * indică faptul că lucrarea respectivă este reprodusă în această carte.
Semnul • indică faptul că respectivul termen este definit în glosar.

N.B.: Cititorul va putea consulta cu folos glosarul şi indicele de autori, aflate la sfîrşitul lucrării.

Cuprins

Introducere: Naşterea artei 7

Partea întîi: **Artele Antichităţii**

Capitolul 1. Arta Mesopotamiei şi a Egiptului 13
- ANALIZA UNOR OPERE
  - *Templul lui Horus* la Edfu 20
  - *Cele trei muziciene*, momîntul lui Naht, Teba 22

Capitolul 2. Arta greacă 25
- ANALIZA UNOR OPERE
  - *Partenonul* de la Atena 34
  - *Marele altar al lui Zeus şi al Atenei* de la Pergam 36

Capitolul 3. Arta romană 39
- ANALIZA UNOR OPERE
  - Amfiteatrul flavian: *Colosseum* 48
  - *Panteonul* lui Hadrian 50

Schemă sinoptică 52

Partea a doua: **Arta Evului Mediu**

Capitolul 4. Arta paleocreştină şi arta bizantină 57
- ANALIZA UNOR OPERE
  - Mozaicurile din biserica San Vitale: *Împăratul Iustinian şi împărăteasa Teodora* 64

Capitolul 5. Arta romanică 67
- ANALIZA UNOR OPERE
  - *Litera iniţială a Cărţii lui Kells* 78
  - *Portalul bisericii Saint-Pierre din Moissac* 80

Capitolul 6. Arta gotică 83
- ANALIZA UNOR OPERE
  - *Punerea în mormînt*, GIOTTO 94
  - *Retablul bisericii Fecioarei din Cracovia*, Veit STOSS 96

Capitolul 7. Arta musulmană în Europa medievală 99
- ANALIZA UNOR OPERE
  - *Curtea leilor* din *Alhambra* de la Granada 106

Schemă sinoptică 108

Partea a treia: **Arta secolelor XV–XVIII**

Capitolul 8. Renaşterea 113
- ANALIZA UNOR OPERE
  - *David*, DONATELLO 128
  - *Biciuirea lui Christos*, PIERO DELLA FRANCESCA 130
  - *Il Tempietto*, Donato BRAMANTE 132

Capitolul 9. Manierismul 135
- ANALIZA UNOR OPERE
  - *Înmormîntarea contelui de Orgaz*, EL GRECO 144
  - *Bazilica din Vicenza*, Andrea PALLADIO 146

Capitolul 10. Baroc şi clasicism 149
- ANALIZA UNOR OPERE
  - *Castelul Versailles* 166
  - *Extazul Sfintei Tereza*, BERNINI 168
  - *Autoportretele* lui REMBRANDT 170
  - *Răpirea fiicelor lui Leucip*, Peter Paul RUBENS 172

Capitolul 11. Rococoul 175
- ANALIZA UNOR OPERE
  - *Biserica de la Weis*, Dominikus ZIMMERMANN 182

Schemă sinoptică 184

Partea a patra: **Arta secolului XIX**

Capitolul 12. Neoclasicismul 189
■ ANALIZA UNOR OPERE
• *Jurământul Horaţilor,* Jacques Louis DAVID 196
• *Panteonul* (Paris), Jacques-Germain SOUFFLOT 198

Capitolul 13. Romantismul 201
■ ANALIZA UNOR OPERE
• *Moartea lui Sardanapal,* Eugène DELACROIX 210

Capitolul 14. Realismul şi impresionismul 213
■ ANALIZA UNOR OPERE
• *Atelierul pictorului,* Gustave COURBET 222
• *„Seria"* tablourilor *Gara Saint-Lazare,* Claude MONET 224

Capitolul 15. Arta în jurul anului 1900 227
■ ANALIZA UNOR OPERE
• *Hotelul Tassel* (Bruxelles), Victor HORTA 232

Schemă sinoptică 234

Partea a cincea: **Arta secolului XX**

Capitolul 16. Fundamentele secolului XX: cubismul şi futurismul 243
■ ANALIZA UNOR OPERE
• *Domnişoarele din Avignon,* Pablo PICASSO 248

Capitolul 17. Arta informală şi arta abstractă geometrică 251
■ ANALIZA UNOR OPERE
• *Number 3,* Jackson POLLOCK 256
• *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue? IV,* Barnett NEWMAN 258

Capitolul 18. Arta figurativă: privirea subiectivă 261
■ ANALIZA UNOR OPERE
• *Pierrette şi clovnul,* Max BECKMANN 268
• *Figure with Meat,* Francis BACON 270
• *Supermarket Lady,* Duane HANSON 272

Capitolul 19. Universul pictural al suprarealismului 275
■ ANALIZA UNOR OPERE
• *Promenadele lui Euclid,* René MAGRITE 280

Capitolul 20. Arta ca proces dinamic: mişcare şi acţiune 283
■ ANALIZA UNOR OPERE
• *7000 de stejari,* Joseph BEUYS 288

Capitolul 21. Artă şi funcţionalism: arhitectura şi designul 291
■ ANALIZA UNOR OPERE
• *Fotoliul roşu şi albastru,* Gerrit Thomas RIETVELD 296
• *Centrul naţional de artă şi cultură Georges Pompidou,* Renzo PIANO, Richard ROGERS 298

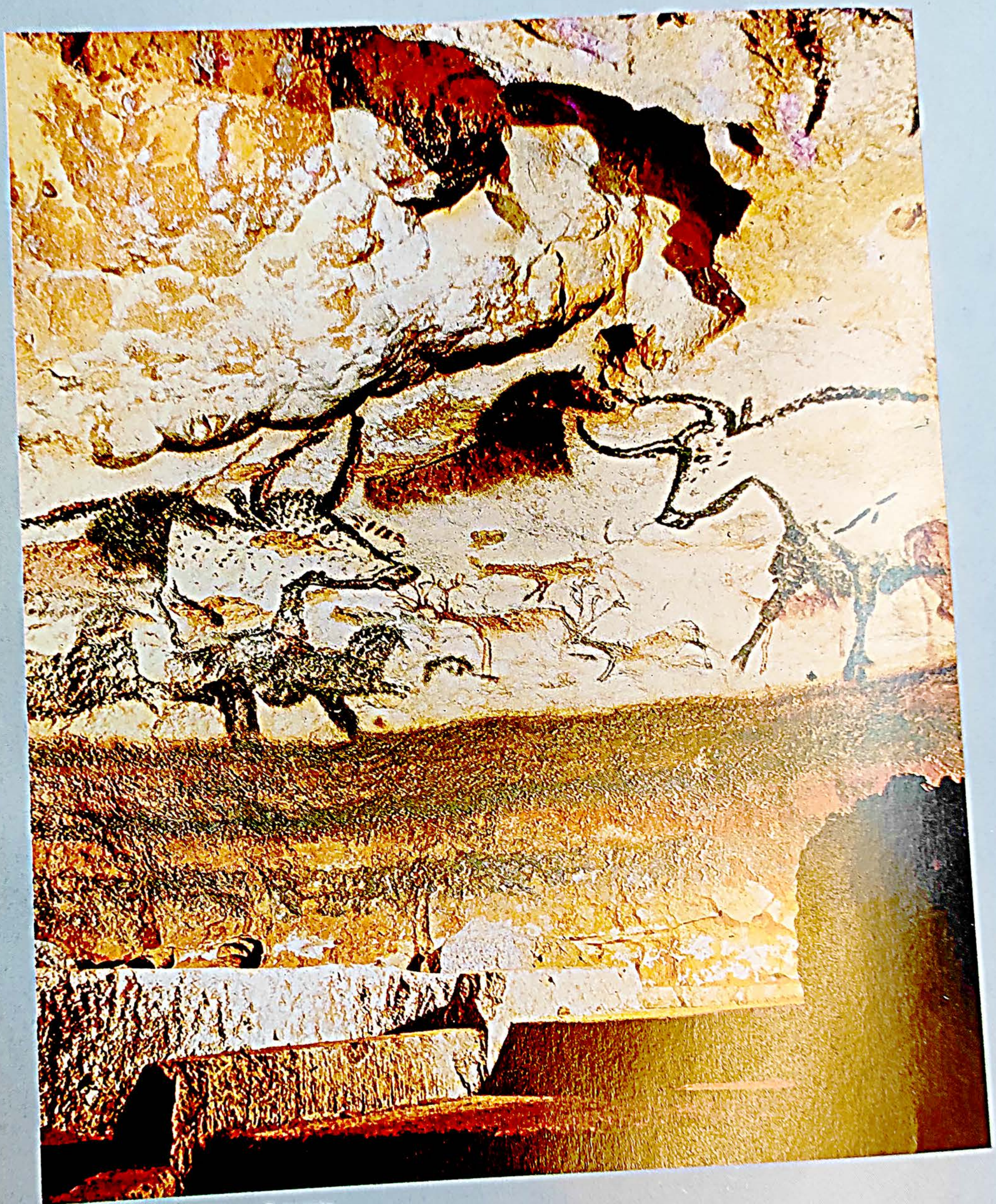
Schemă sinoptică 300

Glosar 302

Indice de autori 313

Trimiteri la citate 318

Credite fotografice ale documentelor ce deschid capitole 318



Picturi rupestre din peştera Lascaux.
Peretele stîng din marea sală a taurilor.
© Colorphoto Hinz Allschwil, Basel

Introducere

Naşterea artei

O istorie a artei: nu un traiect linear, ci o evoluţie mereu împrospătată de contribuţii exterioare, în care amestecurile şi conexiunile geografice şi temporale produc necontenit mutaţii ale formelor şi ale funcţiilor artei.

Orice operă, spune sculptorul Robert Smithson, îşi asumă efectul produs de curgerea timpului, raportîndu-se în mod egal atît la preistorie cît şi la cel mai îndepărtat viitor. În artă, durata este mai importantă decît originalitatea – valoare relativă şi trecătoare, condamnată la o permanentă depăşire. De aceea Delacroix voia să fie „un clasic pur".

Această capacitate de a dura constituie un criteriu în artă. De aici taina ei: uimirea de a constata că arta greacă ne emoţionează încă după secole, că picturile rupestre•, de la descoperire şi pînă astăzi, ne apar ca începuturi ale artei.

Fascinaţia unei naşteri, aşa se manifestă mereu arta. Ceea ce ne impresionează la Lascaux este prezenţa iniţială a unei gîndiri creatoare asemenea unei vieţi care se naşte sub ochii noştri. Într-adevăr, principiul care stă la baza acestei arte provine nu atît din coduri prealabile cît dintr-o plăsmuire izvorîtă din natură şi înţeleasă ca o evoluţie vitală.

Paralel cu funcţia sa rituală şi magică, mai evidentă în perioadele de demult, funcţia ludică, adică jocul cu regulile, constituie o condiţie esenţială a emergenţei artei. Din totdeauna, prin artă fiinţa umană sfidează moartea.

„Venus din Willendorf".
Muzeul de istorie naturala din Viena
© E. Lessing/Magnum

Primele forme de expresie

Amprentă a mîinii în negativ. Peştera din Castillo (Spania) aproximativ 40 000 de ani î.C.
© Photo Jean Vertut

Desen reprezentînd un mamut, aproximativ 40 000 de ani î.C. Peştera din Pech-Merle (Lot).
© Tetrel/Explorer

Pictură înfăţişînd un cal şi semne abstracte, aproximativ 15 000 de ani î.C. Peştera din Lascaux (Dordogne).
© Photo Jean Vertut

Urmele degetelor imprimate în argila moale, conturul mîinilor pictat cu şablonul, ca în *peştera din Castillo* (Spania)*, acum 40 000 de ani, dovedesc cît de mult a ţinut omul să-şi pună pecetea pe lumea care îl înconjura. Încă de la începuturi, sînt exprimate aici clar şi cele două motivaţii esenţiale ale artistului: să se proiecteze în lume, lăsîndu-şi amprenta, şi să şi-o anexeze, făcînd-o proprietatea sa.

Arta, marcă a unei puteri magice

Reprezentarea femeii, considerată simbol al fecundităţii, dovedeşte că omul primitiv a creat imagini cu funcţie magică. Statuetele numite „Venus“ scot puternic în evidenţă elementele sexuale legate de fecunditate: bazinul lat, pieptul şi pîntecele foarte dezvoltate. Trebuie remarcat că figurine foarte asemănătoare apăreau de-a lungul întregii Europe în urmă cu 25 000 de ani. *Venus din Willendorf** (p.7) din Austria corespunde celei din *Lespugue* în Franţa, din *Grimaldi* în Italia sau din *Gagarino* în Ucraina.

Arta în luptă cu asemănarea

„Artistul-vrăjitor“, împins, poate, de dorinţa de a obţine o putere asupra prăzilor rîvnite de vînători, sau însufleţit de intenţii mitice ori religioase, trasează, în jurul anilor 20000 î.C., cu ajutorul unui cărbune, nişte siluete de animale, ca în *peştera din Pech-Merle**.

Către anii 15000 î.C. se constată apariţia unui material mai elaborat: pensule făcute dintr-un pămătuf de pene sau păr; un tub din os scobit, prin care se suflă praf colorat; şabloane tăiate din piele permiţînd obţinerea unor degradeuri, care sugerează suprapunerea planurilor, şi redarea exactă a modelului.

Artistul preistoric fixează animalele într-o reprezentare pe care o doreşte cît mai completă. El desenează animalul din profil, pentru a-i putea reprezenta cele patru picioare, dar înfăţişează din faţă coarnele şi copitele. Această perspectivă pluriangulară corespunde conturului cel mai explicit.

Alături de un stil „realist“, este prezentă şi o manieră mai schematică, o primă utilizare a semnului. Astfel, în jurul animalelor pictate în

Cerc megalitic. Sfîrşitul mileniului III î.C., la Stonehenge (Anglia).
© Dagli Orti

*peştera din Lascaux**, se găsesc forme abstracte: un şir de puncte, un ansamblu de linii paralele sau perpendiculare, al căror sens ne scapă.

Descoperirea în 1995 a *peşterei Chauvet* (Franţa) pare să repună în discuţie data apariţiei picturilor animaliere la 30 000 de ani î.C.

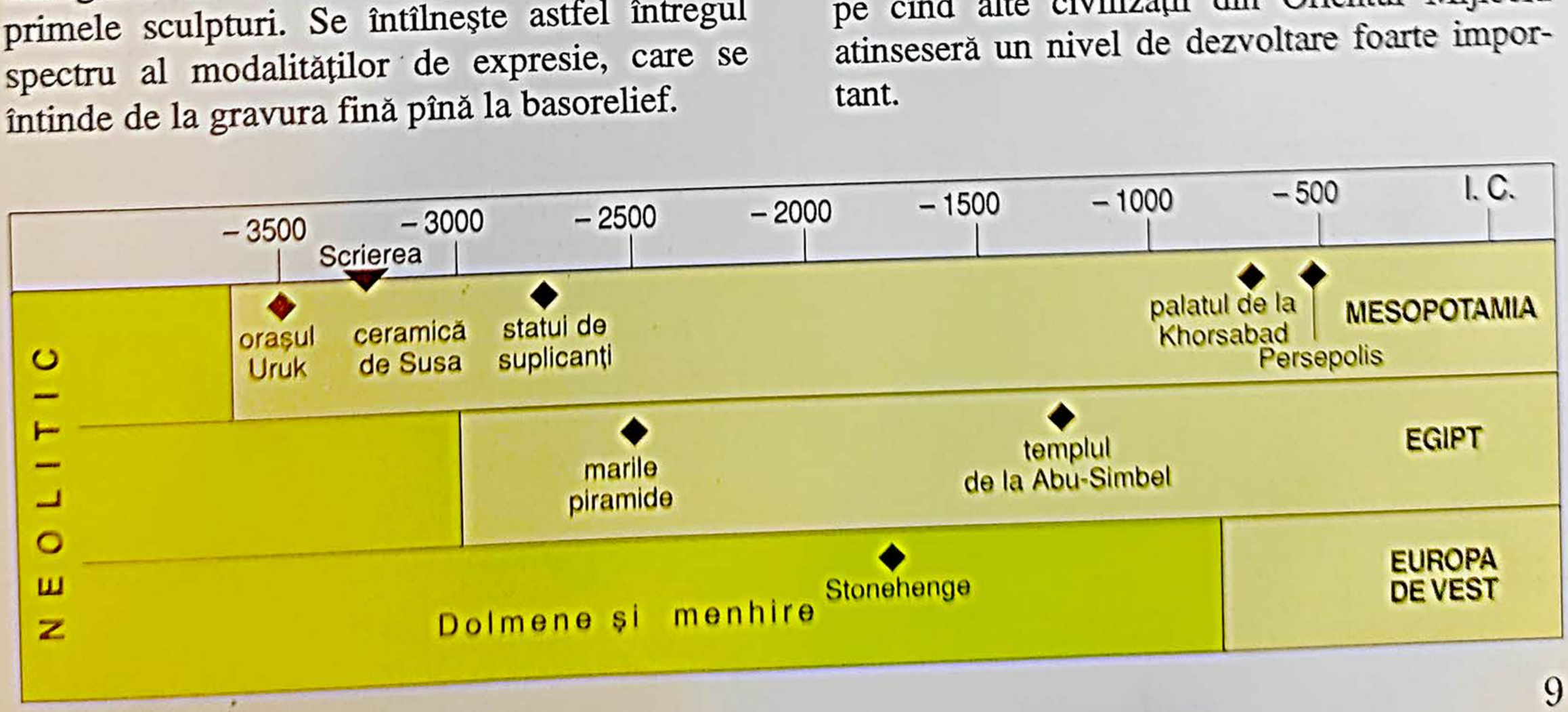
Apariţia sculpturii

Un os, o simplă pietricică sau asperităţile unei pietre îi sugerează artistului o formă animală şi, accentuînd această asemănare întîmplătoare prin adăugarea cîtorva linii săpate, omul creează primele sculpturi. Se întîlneşte astfel întregul spectru al modalităţilor de expresie, care se întinde de la gravura fină pînă la basorelief.

Privire sumară asupra arhitecturii

La sfîrşitul perioadei neolitice, în mileniul III î.C., o artă nouă îşi face apariţia în Europa: arhitectura. Dolmenul, primul ansamblu construit, se compune din două pietre enorme, aşezate vertical, pe care este pusă orizontal o a treia. Aceste pietre mari, numite „megaliţi“*, anunţă deja, prin felul lor de asamblare, principiul lintoului. Alăturînd dolmenuri, omul creează alei acoperite care formează adevărate săli. Uneori, pe sol, el ridică pietre imense, alungite: menhire.

Trebuie menţionat că în mileniul II î.C., Europa de vest se afla încă în epoca megalitică, pe cînd alte civilizaţii din Orientul Mijlociu atinseseră un nivel de dezvoltare foarte important.



Partea întîi

Artele Antichităţii

Arta Mesopotamiei şi a Egiptului
Arta greacă
Arta romană

Se numeşte „Antichitate“ perioada care se întinde de la sfîrşitul neoliticului pînă la începutul Evului Mediu. Cuvîntul „antichităţi“ denumeşte şi lucrările de artă vechi, începînd cu Renaşterea italiană, spre deosebire de creaţiile „moderne“.

Antichitatea reprezintă în special perioada care începe cu apariţia scrierii, către mileniul IV î.C., şi se prelungeşte pînă la căderea Imperiului roman în 476, o dată cu înlăturarea ultimului împărat. În ciuda acestei date simbolice, limita între Antichitate şi Evul Mediu rămîne imprecisă. Există o evoluţie lentă marcată de creştinarea Imperiului roman şi divizarea lui în două părţi, simultan cu marile invazii germanice.

Antichitatea se referă la o vastă parte a lumii, în principal cea organizată în jurul Mediteranei care oferă o cale de comunicaţie naturală. Se diferenţiază Antichitatea orientală proprie egiptenilor, mesopotamienilor şi perşilor, şi Antichitatea clasică a grecilor, etruscilor şi romanilor.

Apariţia şi dezvoltarea oraşelor determină crearea unei arte monumentale care ia amploare din ce în ce mai mult, o dată cu constituirea statelor şi apoi a imperiilor.

Dezvoltarea oraşelor nu se produce în acelaşi moment în bazinul Mării Mediterane. Un puternic vînt civilizator vine din Orient, apoi se răspîndeşte spre Occident, creînd o filiaţie între aceste mari civilizaţii. Datorită acestui fapt, în Europa se suprapun perioade diferite.

Acest capitol, străbătînd 4 000 de ani de istorie, ne va arăta evoluţia arhitecturii, de la construcţiile de mari dimensiuni mesopotamo-egiptene, la eleganţa coloanelor greceşti. Roma va prelua această moştenire într-un raport balansînd în jurul grandorii şi al lipsei de măsură. Paralel, arta reprezentării – pictura şi sculptura – va cunoaşte aceleaşi evoluţii. Artistul va inventa forme din ce în ce mai suple şi mai vii, trecînd încetul cu încetul de la suprafaţa plană la o lume complexă, în trei dimensiuni. Astfel, studiul Antichităţii revelă, la o scară redusă, antagonismul mereu renăscînd între civilizaţia Orientului şi aceea a Occidentului. Confruntarea se dovedeşte uneori brutală, dar Occidentul nu încetează niciodată să primească influenţele benefice.

Situl de la Saqqara, Egipt
Acest vast ansamblu de 15 ha reuneşte toate clădirile şi curţile destinate celebrării serbărilor rituale pe care se presupune că regele trebuia să le săvîrşească pentru trecerea lui în eternitate.

Mărginind latura de vest a curţii pentru sărbătoarea Sed*, zidurile masive ale templelor reprezintă regiunile Egiptului. În fundal, piramida* lui Zoser se ridică pe şase grădene la o înălţime de 60 m. Ea reproduce imaginea unei scări imense evocînd punctul primordial de unde s-a ridicat soarele în prima dimineaţă.
© Erich Lessing/Magnum

Capitolul 1

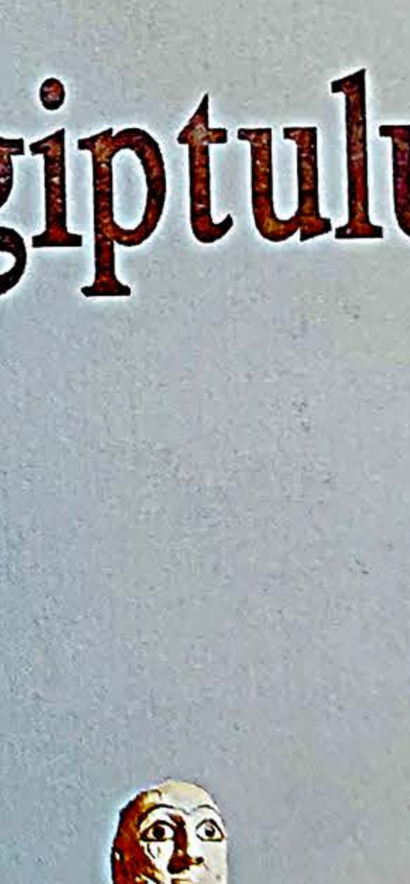
Arta Mesopotamiei și a Egiptului

La sfîrşitul paleoliticului, între 10000 şi 5000 î.C., omul vînător şi nomad intră în perioada agrară. Cultivatorul, mai întîi seminomad, se stabileşte încet-încet pe un teren anume. Atunci ia naştere satul, curînd oraşul, adică oraşul-stat, şi după aceea imperiul. Aceste ansambluri constituite sînt conduse de şefi, regi-preoţi, şi necesită o organizare a împărţirii terenurilor cultivabile.

Asemeni topografului pe cîmp, artistul, care lucrează pe suprafeţe plane, delimitează imaginea cu un ancadrament, împarte planul prin benzi orizontale sau verticale şi pune în lumină o axă de simetrie.

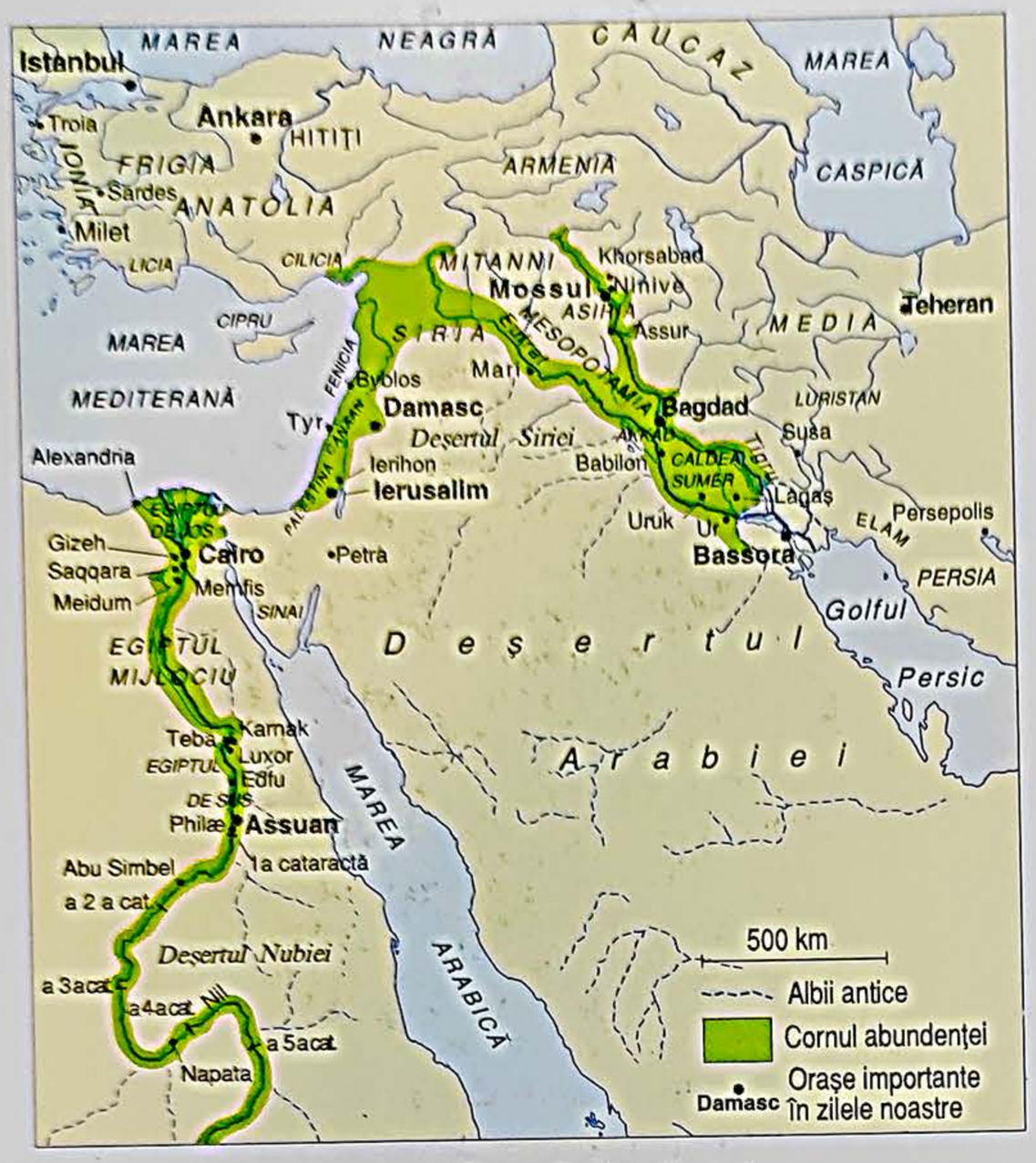
Condiţiile geografice asemănătoare, care au permis apariţia imperiului Mesopotamiei şi pe cel al Egiptului, au creat între ele o analogie remarcabilă timp de mai mult de douăzeci şi cinci de secole. În aceste două imperii, construcţiile din ce în ce mai mari, de dimensiuni gigantice, simbolizează dorinţa de putere. Nevoia de a construi pentru eternitate antrenează o cercetare a efectelor de masă, o simplificare a liniilor, o predominanţă a orizontalei faţă de verticală. Obsesia măreţiei călăuzeşte arta egipteană şi mesopotamiană, dar, pe cînd cea dintîi este esenţialmente religioasă, ataşată cultului zeilor şi al morţilor, cea de a doua este, mai degrabă, civilă, îndreptată spre glorificarea suveranului.

Sculptura, în special basorelieful, cunoaşte o dezvoltare considerabilă. Compoziţiile, adesea convenţionale, se integrează perfect în monumente. Sculptorul şi pictorul nu mai lucrează pentru un grup mic de oameni – tribul. El trebuie, în mijlocul cetăţii, să satisfacă cerinţele şi dorinţele conducătorilor. Astfel, artiştii au obligaţia de a reproduce aceleaşi scene după cîteva modele imuabile. În asemenea condiţii, artistul rămîne un creator anonim.



Artă sumeriană. Statuie din alabastru a lui Itur-Shamagan, rege din Mari. Atitudine de „suplicant", mileniul III. Muzeul naţional din Damasc, Siria.
© Dagli Orti

Urbanizarea şi apariţia imperiilor



Egiptul şi Mesopotamia: **Cornul abundenţei**

Între anii 10000-8000 î.C., agricultorii ocupă Orientul Apropiat. Case rotunde, cu plan sumar, formează mici sate. Arheologii au descoperit în ruinele oraşului Ierihon* urmele unor construcţii mai elaborate, datînd din anul 8000 î.C., sub formă de turnuri cu scări interioare.

În acelaşi timp, alte populaţii se stabilesc în valea Nilului. Seceta din aceste regiuni îi obligă pe locuitori să se regrupeze în jurul fluviilor şi să irige văile: egiptenii pe cea a Nilului, mesopotamienii pe cele ale Tigrului şi Eufratului. Aceste două regiuni se situează la extremităţile unei zone numite „Cornul abundenţei“*.

Datorită unei organizări riguroase, aceste regiuni devin centrul unor civilizaţii urbane strălucitoare. Absenţa materiilor prime, în afară de argilă şi trestie, îi obligă pe locuitorii Mesopotamiei să dezvolte comerţul cu ţările din jur. Foarte curînd, apare şi o organizare socială.

Istoria Mesopotamiei nu poate fi concepută într-un mod linear. Începînd din anul 3000 î.C. răsar mai multe oraşe-state, care domină o zonă mai mare sau mai mică. Uneori, ele dau naştere unor imperii foarte importante. Dimpotrivă, Egiptul formează foarte curînd un ansamblu vast, atunci cînd prinţii din sud cuceresc ţările din nord. Aceşti prinţi îşi iau titlul de „faraoni“, adevăraţi zei în timpul vieţii şi după moarte. În ciuda luptelor pentru delimitarea influenţelor, ţara va rămîne unificată o lungă perioadă de timp – de circa 2 500 de ani între prima dinastie, către anul 3000 î.C, şi a XXV-a dinastie, spre anul 600 î.C.

În Mesopotamia, „ţara dintre fluvii“, sumerienii pun bazele unui imperiu. Ei întemeiază oraşul Uruk (către 3700-3300 î.C.). Noi centre de civilizaţie se dezvoltă în regiunea Sumer, la Lagaş, unde domneşte Gudea*, şi la Ur.

Sosirea populaţiilor de origini şi culturi diferite duce la formarea unor noi imperii, mai mult sau mai puţin stabile. Preoţii deţin aici o mare putere. Ei descifrează voinţa zeilor, analizînd mişcarea astrelor, ceea ce favorizează dezvoltarea astronomiei şi a matematicilor, Sumer fiind leagănul acestora. Hegemonia sumerienilor se întrerupe în favoarea akkadienilor între anii 2345-2150 î.C., a babilonienilor între 1894-1595 î.C., apoi a asirienilor, începînd cu anul 900 î.C. În sfîrşit, perşii întemeiază un imperiu imens care, de la Mediterana pînă la Ind, înglobează întreaga Mesopotamie.

Vedere a unui turn şi a unor fortificaţii ale zidurilor din Ierihon.
Mileniul VIII. Iordania.
© E.Lessing/Magnum

Contacte între Egipt şi Mesopotamia

Cele două civilizaţii, mesopotamiană şi egipteană, au atins acelaşi grad de dezvoltare. Administraţia devine importantă şi favorizează rapid folosirea scrierii. Numai suveranii dispun de resursele ţării şi de mijloace pentru a le utiliza. Învăţaţii şi scribii concep proiecte grandioase. Problema transportului materialelor se rezolvă cu uşurinţă prin navigaţia pe canale. Folosirea sistematică a sclavilor, mînă de lucru nelimitată, ieftină, reînnoită în urma războaielor, permite realizarea construcţiilor gigantice.

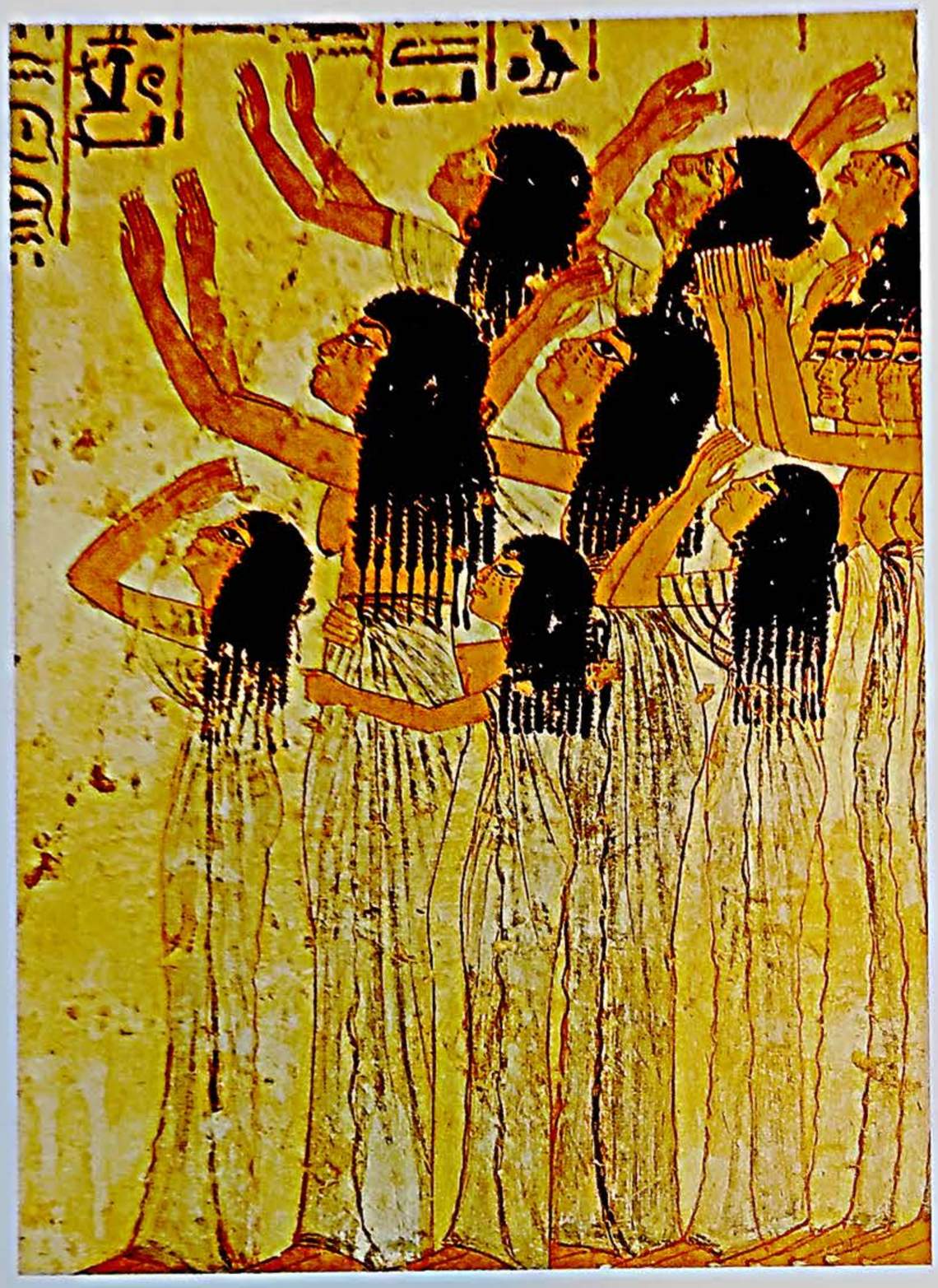
Pe măsură ce avansăm în istorie, contactele războinice sau paşnice se înmulţesc şi legăturile între ţări devin tot mai strînse. În timpul Regatului Nou, faraonul Tutmes III iniţiază o expediţie pînă la Eufrat. Instalează guvernatori egipteni care controlează fortăreţele. Viaţa în manieră egipteană, cu gustul său pentru lux, devine un model pentru aristocraţii locali. Mai tîrziu, Egiptul suportă ocupaţia asiriană care duce la distrugerea oraşelor Memfis şi Teba (660 î.C.).

La mijlocul secolului IV, cuceritorul Alexandru cel Mare zdrobeşte puterea militară persană, intră în Egipt şi întemeiază oraşul Alexandria, în anul 332 î.C. Cultura greacă pătrunde, încetul cu încetul, în Egipt. Alexandria cunoaşte o dezvoltare considerabilă în timpul perioadei numite „elenistică".

Statuia din diorit a lui Gudea,
prinţ din Lagaş, către 2150 î.C.
Muzeul Luvru, Paris.
© Dagli Orti

Mormîntul lui Tutankhamon, dinastia a XVIII-a. Sipet de vînătoare, detaliu al regelui masacrînd luptători asiatici.
Muzeul egiptean, Cairo. © Dagli Orti

O artă pentru eternitate



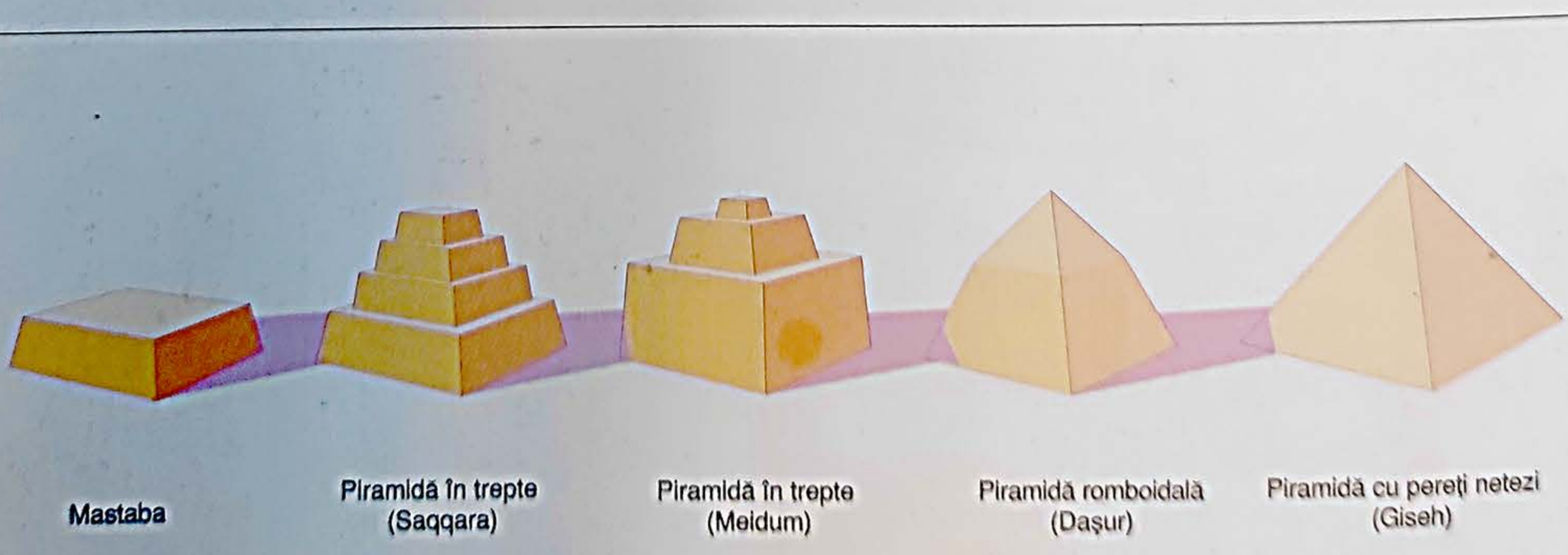
Teba. Valea Nobililor.
Necropola din Cheik el-Gurnah. Mormîntul lui Ramose către 1370 î.C. Vedere a peretelui reprezentînd funeraliile, detaliu cu bocitoare aflate în fruntea cortegiului.
© Dagli Orti

Arta egipteană prezintă de-a lungul a mai mult de trei milenii contraste remarcabile: orice creaţie are un scop religios, axat pe cultul morţilor. În ce o priveşte, arta mesopotamiană se interesează înainte de orice de gloria pămînteană a monarhilor, aşa cum o dovedeşte şi seria de statui ale lui Gudea, guvernatorul Lagaşului (mileniul III î.C.).

Atît în Egipt cît şi în Mesopotamia, edificiile se impun prin proporţiile gigantice, care denotă dorinţa de a construi pentru eternitate. O structură arhitecturală identică se regăseşte în **piramida egipteană** şi în **ziguratul* mesopotamian**. Printre cele mai vechi piramide, cea a lui Zoser de la Saqqara prezintă trepte asemănătoare celor aparţinînd ziguratelor. Piramida asigură mumiei faraonului o viaţă veşnică după moarte. Concepută ca un mormînt inviolabil, ea pare indestructibilă. În schimb, ziguratul nu conţine nimic; el serveşte ca suport grandios pentru un altar situat în vîrful monumentului.

În Egipt, arhitectura, esenţial religioasă, cuprinde două mari tipuri de monumente: morminte şi temple. Cărămida nearsă este primul material folosit pentru construcţii. Către anul 2660 î.C., arhitectul **Imhotep** utilizează pentru prima dată piatra pentru construirea ansamblului funerar al regelui Zoser la Saqqara. Din acest motiv, el rămîne „inventatorul" arhitecturii în piatră. Construcţiile sînt realizate fără mortar, cu blocuri mari de piatră, puse unele peste altele.

Mormintele egiptene: mastabe* şi piramide*



Evoluţia mormîntului: de la mastaba la piramidă

Egiptenii vor să-şi ferească trupurile de distrugerea care urmează morţii, de unde îmbălsămarea şi reproducerea sculptată a imaginii defunctului, care serveşte ca lăcaş al sufletului său. Mumia şi statuia, încarnîndu-l pe cel dispărut, sînt plasate într-o mastaba, monument de formă trapezoidală, ridicat deasupra unei camere mortuare de care se leagă printr-un culoar care va fi blocat după funeralii. Mastabei îi urmează piramida în trepte, aşa cum este cea a faraonului Snefru. Ulterior, începînd cu a IV-a dinastie (2575-2465 î.C.) îşi face apariţia piramida cu pereţi netezi. Cele mai importante sînt cele ale faraonilor Kheops (147 m înălţime), Khefren şi Mykerinos, situate la Gizeh, în apropiere de Cairo.

Există, de asemenea, hipogee – morminte subterane săpate în faleze, cum sînt cele din Valea Regilor, la est de Teba, în Regatul Mijlociu. Pe pereţii mormintelor, pictorii şi sculptorii din atelierele regale, în legătură strînsă cu activitatea religioasă a preoţilor, întruchipează măreţia divină a faraonului şi îi asigură propria eternitate. O convenţie invariabilă, care acceptă viaţa de după moarte, imprimă personajelor pictate* sau sculptate o simetrie absolută şi o imuabilitate hieratică*. În basoreliefuri şi sculpturi, artiştii reproduc portrete idealizate într-o atitudine senină şi demnă. Personajele sînt desenate din diferite unghiuri: pe de o parte bazinul şi capul în profil, pe de altă parte ochiul şi umerii din faţă. Numai pictura din mormintele Regatului Nou manifestă un anumit naturalism spontan.

În 332 î.C., cucerirea Egiptului de către Alexandru Macedon implantează cultura greacă în solul egiptean. Apare, atunci, o reînnoire a artelor sub Ptolemei, ultimii faraoni egipteni între secolele IV-I î.C.

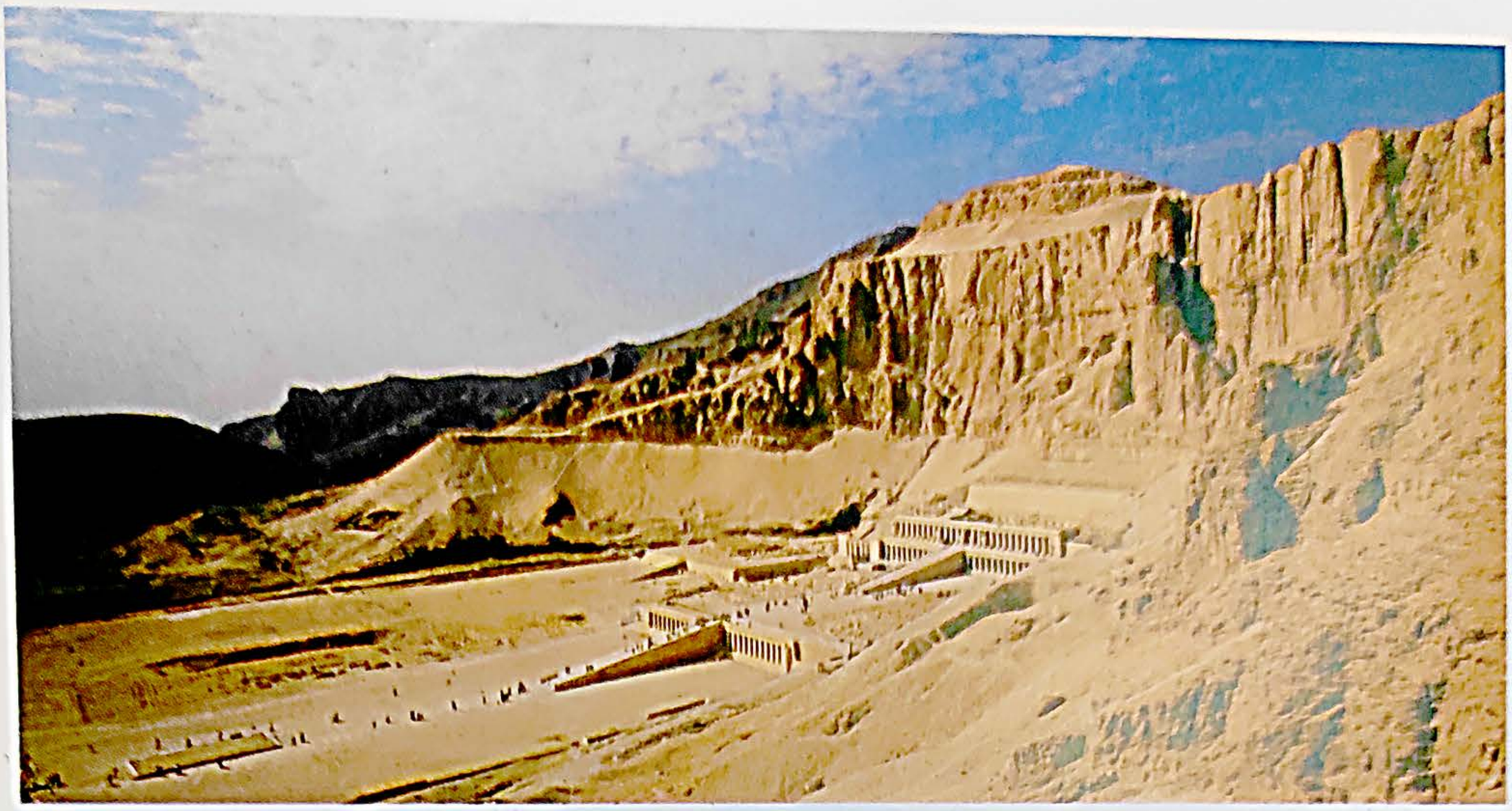
Egipt. Cairo.
Triada: Mykerinos, Hathor şi o zeiţă purtînd emblema provinciei Diospolis.
Şist provenind din Gizeh. Regatul Nou – dinastia a IV-a.
Muzeul egiptean din Cairo.
© Dagli Orti

Templele egiptene

Celălalt mare tip de monument, templul divin, atinge perfecţiunea în Regatul Nou (a se vedea analiza lucrării). El adăposteşte în sanctuar statuia în care se va încarna zeul, aşa cum se întîmplă la Karnak şi la Luxor*. Aceste temple au un aspect impozant. Hipostilul• templului lui Amon-Ra la Karnak măsoară 103 m pe 52 m; 234 de coloane susţin plafonul de 23 m înălţime. Incinta sacră care înconjoară aceste temple cuprinde, în afară de casa zeului, toate clădirile anexe legate de cult şi de întreţinerea clericilor. Cele mai importante şi-au pierdut adesea unitatea iniţială, ca urmare a adăugirilor făcute de fiecare faraon, a noilor hipostiluri, a curţilor şi a pilonilor•. Unele sînt săpate în munte. Faţada se compune dintr-un pilon tăiat în rocă şi din statui uriaşe, dispuse de o parte şi de alta a intrării, aşa cum apare la Abu-Simbel. Templul funerar, con-

Egipt. Templul lui Amon la Luxor.
Hipostilul cu coloane în formă de lotus văzut dinspre curtea peristil a lui Amenofis III.
© Dagli Orti

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ "GH. ASACHI" IAŞI
708.915



Templul funerar al reginei Hatshepsut la Deir el-Bahri (dinastia a XVIII-a).
Porticurile lungi, tăiate în centru de rampe de acces monumentale, şi cele trei terase succesive stau faţă în faţă cu faleza înaltă. Ansamblul constituie un minunat exemplu de integrare a arhitecturii într-un sit natural.
© David Austen/Fotogram-Stone

struit în apropierea mormintelor cum sînt cele de la Saqqara şi Gizeh, serveşte cultului suveranilor divinizaţi. Unul dintre cele mai remarcabile este templul reginei Hatshepsut la Deir el-Bahri*. Tehnicile de construcţie, proporţiile, precizia volumelor rămîn elemente foarte stabile de-a lungul întregii istorii a Egiptului. Această permanenţă denotă o concepţie a unui timp ciclic care nu aduce schimbări, deoarece se repetă.

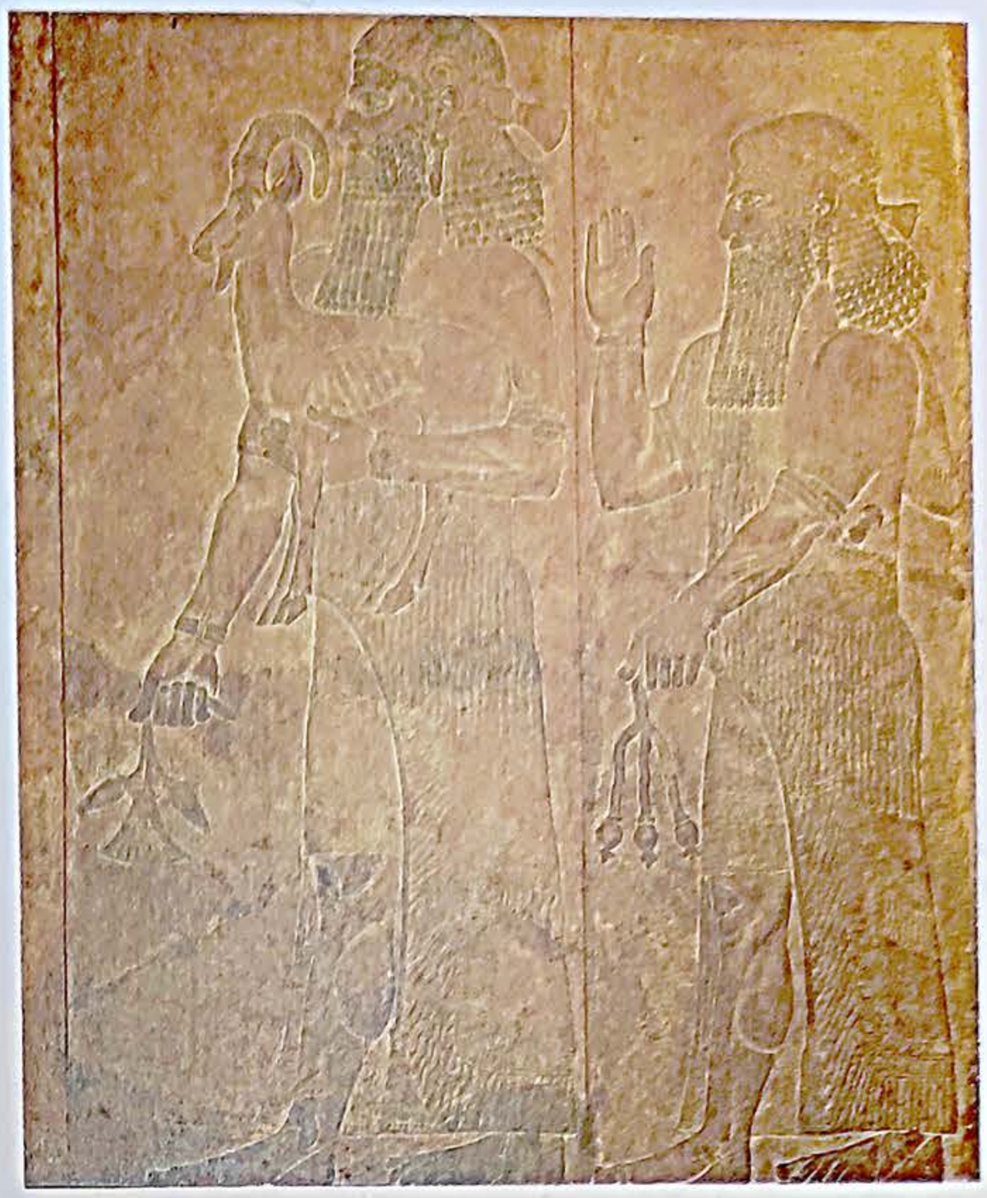
Dezvoltarea oraşelor mesopotamiene: monumente şi sculpturi

În Mesopotamia, numeroase clădiri realizate din cărămidă de pămînt nears sau din chirpici, amestec de argilă şi paie, nu se mai prezintă astăzi decît ca ruine. Acestea sînt dispuse întotdeauna în ordine, unele peste altele. Astfel, ansamblul din Uruk dovedeşte existenţa un plan preexistent. Oraşul există ca atare. El nu mai este o acumulare de locuinţe. Începînd din mileniul III, arhitecţii concep un nou tip de clădire: palatul. În acest edificiu, care poate fi construit în diferite moduri, se distinge întotdeauna sala tronului, plasată între două curţi înconjurate de ansambluri cu funcţionalitate precisă. Birourile şi atelierele se repartizează în jurul primei curţi, apartamentele în jurul celei de-a doua.

Perşii înalţă palate grandioase pe terase artificiale. În centru, „apadana"*, sau marea sală a tronului, rămîne impresionantă prin pădurea de coloane. Lungi cortegii de soldaţi sînt reprezentate în basorelief. Aceste sculpturi stilizate decorează faţadele într-un ritm care se repetă.

Apadana palatului de la Persepolis.
La Persepolis, utilizarea pietrei pentru construirea structurii palatului – coloane, ancadramente ale uşilor şi ferestrelor, scări de acces – este mai importantă decît oriunde.
© Duclos-Gaillarde/Gamma

În Mesopotamia, sculptura sumeriană denotă o rigiditate statică. Un sentiment de apăsare, de teamă emană din numeroasele statui ale zeilor şi zeiţelor, ale regilor şi ale demnitarilor şi, uneori, ale oamenilor din popor. „Suplicantul“ este tipul caracteristic sculpturii. Acest bărbat care se roagă îşi împreunează mîinile pe piept într-o atitudine neclintită. Ochii, măriţi peste măsură, înnegriţi cu o linie de bitum negru, par să privească dincolo de orizont. Statuile formează uneori grupuri în care nu se pot distinge zeii de muritori, regele de supusul său. La babilonieni, în palatele din Mari, pictura prezintă scene foarte realiste, cum este cea a îmbrăcării regelui. Asirienii folosesc sculptura pentru a-şi înfrumuseţa palatele. Basoreliefuri glorificîndu-l pe monarh însoţesc imenşi tauri înaripaţi cu cinci picioare şi cu faţă umană. Efigiile regelui abundă cu bărbi lungi, tăiate rectangular, precis ondulate, şi cu îmbrăcăminte lucrată cu multă fineţe. Scenele prezintă viaţa la curte (primirea şi omagiul supuşilor), la vînătoare sau la război, cu o fidelitate impresionantă, aşa cum se vede pe basoreliefurile palatului lui Sargon II la Khorsabad*.

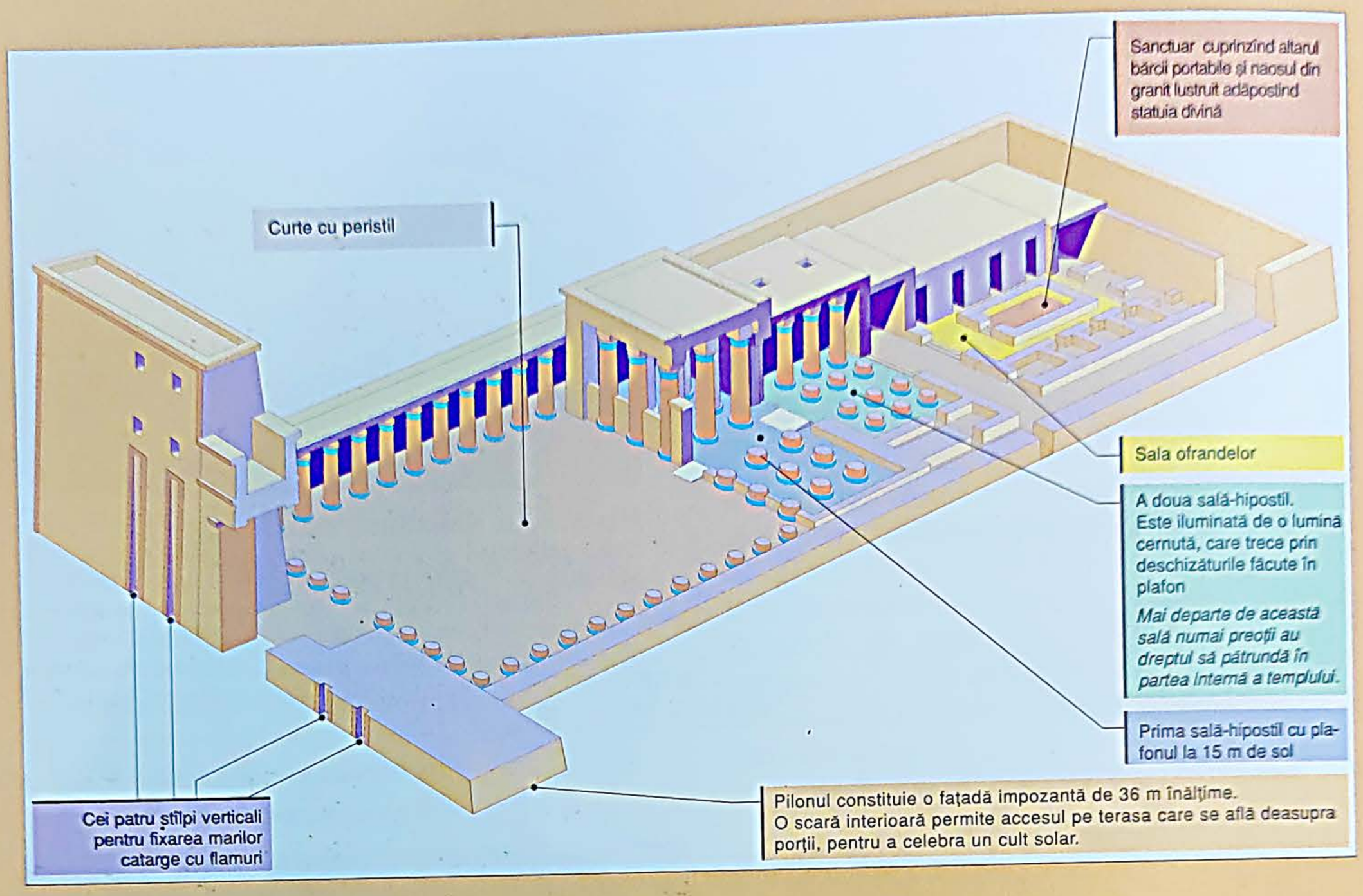


Mesopotamia. Khorsabad. Palatul lui Sargon II.
Doi preoţi ţinînd un muflon şi capsule de mac.
Muzeul Luvru, Paris. © Photo RMN

Cronologii comparate

	MESOPOTAMIA Periodizarea hegemoniei imperiilor	EGIPT Evoluţia imperiului	Arhitectură - Producţii artistice
-3500	Civilizaţia presumeriană	Perioada predinastică	Primele aglomerări urbane Apare aşezarea Uruk Ceramica de Susa
-3000		Epoca tinită Dinastia I şi a II-a către 3100-2660	Templul de la Blanc Uruk Marile morminte din cărămidă nearsă Saqqara Rămăşiţe din Ur – Sigilii – Statuete de suplicanţi
-2500	Hegemonia SUMERULUI 2800-2350 Ghilgameş către 2675 î.C.	REGATUL VECHI 2660-2180 dinastia a III-a Zoser dinastia a IV-a Kheops	Piramidele de la Saqqara Piramidele de la Gizeh Primele zigurate Lagaş – Ur – Uruk Statuile lui Gudea
	IMPERIUL AKKAD 2345-2150 Sargon pînă în 2314 î.C.		
-2000	SUMER. Noua hegemonie 2150-2016 Gudea 2144-2124	REGATUL MIJLOCIU 2040-1780 dinastia a XI-a; faraonii Montuhotep dinastia a XII-a; faraonii Sesostris şi Amenemes	Ruine ale unor palate imense Temple numeroase la Teba
	PRIMUL IMPERIU BABILONIAN -1894-1595 Hamurabi 1792-1750		Susa – Mari
-1500		REGATUL NOU 1552-1070 dinastia a XVIII-a Tutmes III 1458-1425 Amenofis III 1390-1352 Tutankhamon 1336-1327 dinastia a XIX-a Ramses II 1279-1212	Marele templu de la Karnak (către 1500) Templul de la Deir el-Bahri (către 1460) Templul de la Luxor (către 1380) Templele de la Abu-Simbel (către 1230)
-1000		Perioade tîrzii Epoca tîrzie	Assur – Ninive Palatul fortificat la Khorsabad (713-707)
	NOUL IMPERIU ASIRIAN 900-612 Sargon II 721-705 Assurbanipal 668-626	dinastia a XXVI-a	Ruinele Babilonului
-500	NOUL IMPERIU BABILONIAN 612-539 IMPERIUL PERSAN 539-331		Susa – Persepolis Alexandria (331 î.C.)
I.C.			447 GRECIA Partenon

Templul lui Horus la Edfu
(secolul III şi II î.C.)



Schema templului lui Horus

Pilonii de la intrarea templului lui Horus.
© Hervé Champollion. Agence Top

Simbolurile cosmice şi înaintarea iniţiatică spre lumea divină

Dispunerea templelor egiptene dă o imagine exactă despre crearea lumii într-o ordine perfectă.

– Incinta, un zid din cărămidă nearsă, evocă prin ondulaţiile sale starea lichidă a lumii înaintea creaţiei.

– Nivelul mai ridicat al templului, construit din piatră, reprezintă lumea solidă, apărută brusc din ape.

– Pilonii (intrarea) simbolizează pe Isis şi Neftis „cele două zeiţe care ridică pe cer discul solar".

– Cele două obeliscuri reprezintă coarnele de pe capul zeiţelor. Aceste coarne susţin soarele.

Sala hipostil:

■ pardoseala reprezintă pămîntul cu crăpăturile lui, iar plafonul – cerul cu stele de aur, pictate pe un fond albastru;

■ pe arhitrave, imense păsări sacre, cu aripile desfăcute, asigură trecerea spre cer;

■ florile de lotus de pe capitelurile celor mai înalte coloane sînt deschise, în timp ce florile de pe coloanele cele mai joase sînt închise pentru că nu primesc lumină de la soare. Această sală reprezintă vegetaţia hrănită de solul fertil şi forţa generatoare de viaţă a soarelui.

– Sanctuarul, spaţiu lipsit de lumină, permite soarelui să se odihnească în timpul nopţii.

Pereţii fiecărei săli reprezintă misterul sacru care se desfăşoară aici. Basoreliefuri pictate însufleţesc arhitectura. Imaginea are valoare de realitate pentru egipteni:

– sala de intrare: zeul iese în întîmpinarea faraonului;

– sala ofrandelor: fiecare regiune a Nilului dă flori, fructe şi vieţuitoare pentru cult. Faraonul vînează animalele care vor fi aduse drept ofrandă;

– sanctuar: preoţii poartă barca sacră în timpul procesiunii.

Lectura templului egiptean în timpul vizitării

Pătrunzînd în templu, de-a lungul unui traseu impus de planul edificiului, omul trăieşte la propriu trecerea din lumea exterioară în lumea divină.

■ Orientarea constucţiei de la est la vest după traseul solar.

■ Se pătrunde în templu printr-o **alee mărginită de sfincşi**, păzitori ai intrării.

■ **Două obeliscuri•** (pietre monolite înalte) îndreaptă privirea spre cer.

■ **Pilonii•** constituie intrarea în templu. Un portal monumental apără intrarea în sanctuar.

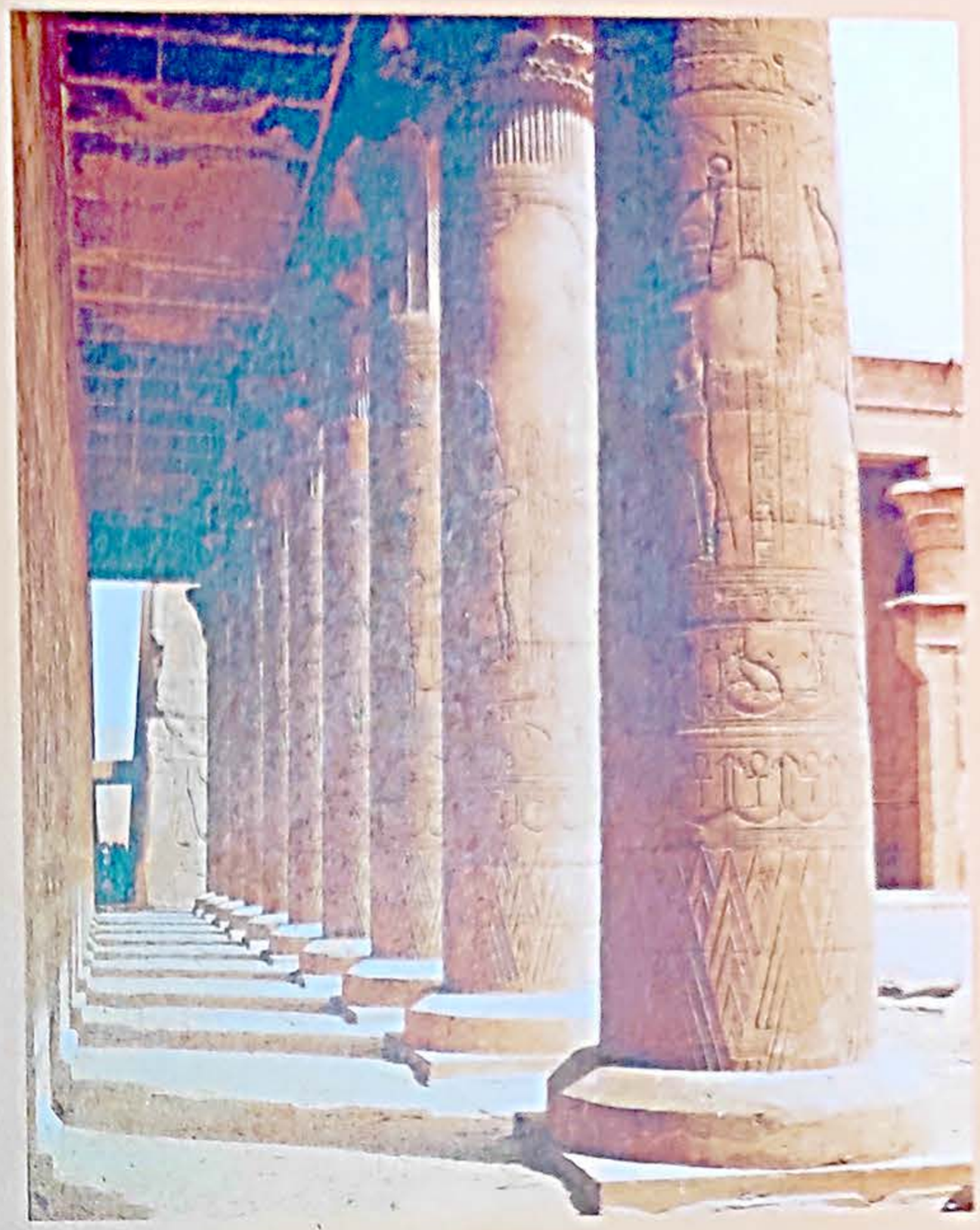
■ **O curte imensă,** înconjurată de o galerie mărginită de coloane (**portic**)• este rezervată credincioşilor.

■ O pantă lină duce la **hipostil•**, acest spaţiu imens, invadat de un ansamblu de coloane enorme, care susţin un plafon înalt. Deschizăturile din claustre permit pătrunderea luminii spre traveea centrală.

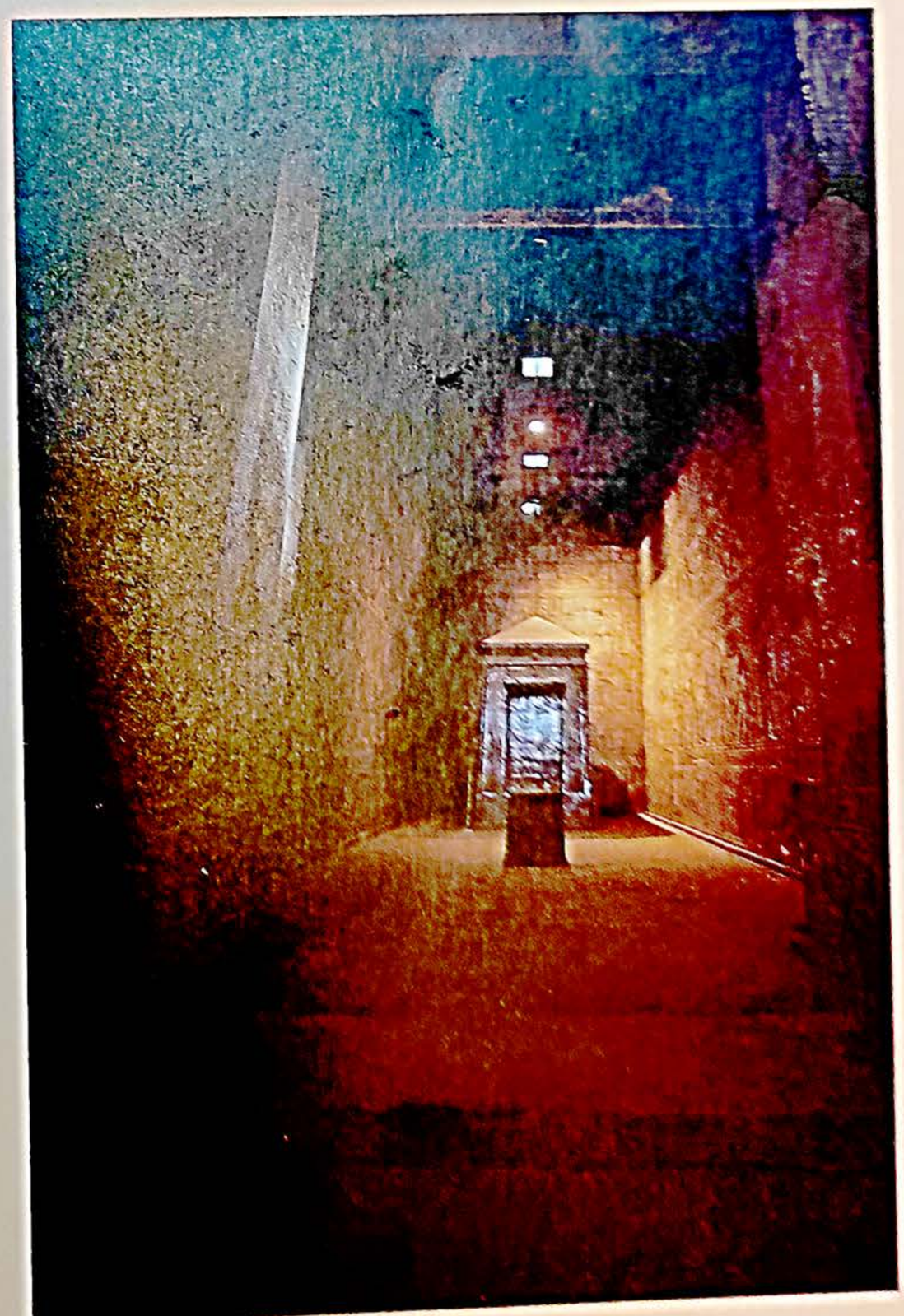
■ Terenul continuă să urce pentru a îngădui accesul în **sanctuar**, cameră închisă, în care se află zeul. Statuia acestuia este închisă în interiorul unui **naos•**. Înălţimea sălilor descreşte progresiv şi întunericul se face din ce în ce mai adînc.

Comentariu

În edificiile sacre ale tuturor religiilor, de la templul budist la biserica creştină, evocarea conceperii lumii se regăseşte în repartizarea planului şi a maselor arhitecturale.



Coloanele peristilului• de la templul lui Horus.
© Dagli Orti



Sanctuarul templului lui Horus.
© Richard Nowitz/Explorer

Cele trei muziciene, mormîntul lui Naht, Teba
(către 1420 î.C.)

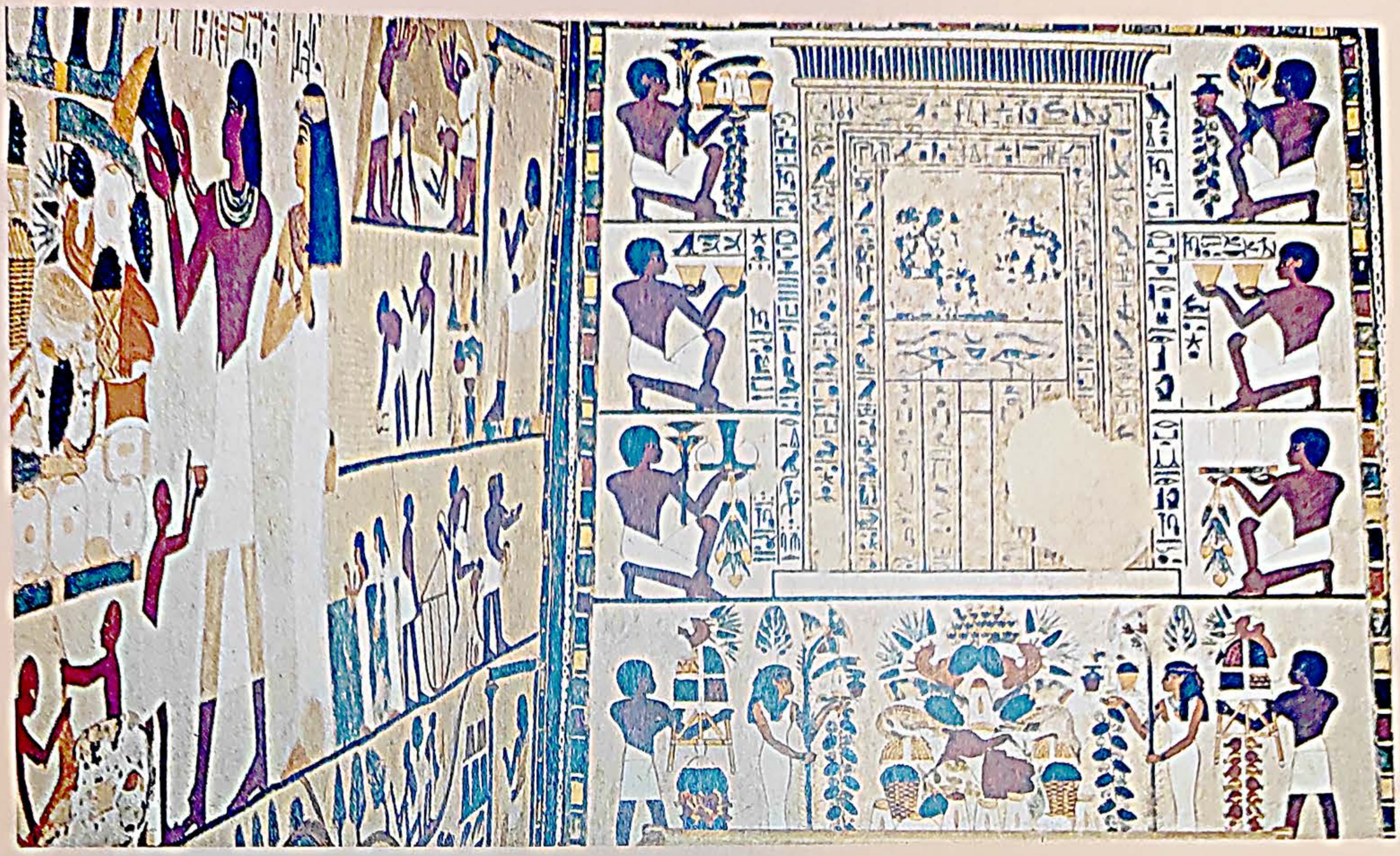
© Dagli Orti

Mormîntul lui Naht, scrib şi astronom în templul lui Amon sub domnia lui Tutmes IV (1425-1408 î.C.), se află în Valea Nobililor din necropola Tebei.

Planul foarte simplu al hipogeelor• particulare din dinastia a XVIII-a (1580-1314 î.C.) se prezintă sub forma uneia sau a două capele funerare decorate cu basoreliefuri, sau, cel mai adesea, cu picturi. Cele de la mormîntul lui Naht şi-au păstrat o extraordinară prospeţime.

Subiect

Toate scenele reprezentate concură la pregătirea în mod simbolic a ofrandelor necesare banchetului funerar: defunctul va putea să-şi ia provizii pentru a-şi asigura supravieţuirea. Scenele se înlănţuie într-o ordine logică, în maniera benzilor desenate. „Lectura" începe de jos şi se termină în partea de sus a suprafeţei pictate. Pe un perete se găsesc reprezentate muncile agricole: aratul, semănatul, secerişul, treieratul etc. Pe un alt perete, apare defunctul vînînd păsări şi pescuind cu harponul în mlaştină. În faţa intrării, este prezentat un banchet unde, printre diverse grupuri de persoane, se observă acest trio de muziciene: o cîntăreaţă la flaut dublu, o cîntăreaţă la lăută şi o harpistă. Pe capul fiecăreia este aşezat un con cu cremă parfumată, pe care îl poartă toate personajele participante la festin. Fiecare cap, prin poziţia lui şi prin mişcarea cosiţelor, are o expresie proprie. Cele două fete în rochii lungi, mulate• pe corp, încadrează o dansatoare goală, care poartă o mică centură în jurul şoldurilor. O convenţie constantă impune personajelor o frontalitate absolută, cu umerii din faţă, capul din profil, ochiul din faţă, bazinul din trei sferturi şi picioarele din lateral. Pentru a-şi demonstra supleţea, dansatoarea priveşte în spate, schiţînd un pas de dans.



Vedere interioară a mormîntului lui Naht. Latura de sud.

Exerciţiu de desen pe panou de lemn cu stuc. Dinastia a XVIII-a:
– Imaginea regelui trasată într-un caroiaj, pentru a fi mărită.
– Studii de hieroglife.
British Museum, Londra

Tehnică

Pe peretele aspru al stîncii, artistul aplică, de mai multe ori, un strat subţire de chirpici, pămînt argilos amestecat cu paie, pentru a-i da consistenţă. Apoi, suprafaţa este acoperită cu un grund subţire de stuc, alcătuit din ipsos şi praf de piatră. Pictorul trasează linii orizontale pentru a separa registrele în interiorul cărora stabileşte un caroiaj conform unui canon tradiţional. Fiecare personaj poate fi situat astfel în poziţia dorită, aşa cum arată panoul păstrat la British Museum. După această punere în pagină, pictează fondul scenelor în gri-bleu deschis, şi apoi personajele cu culori aşternute în aplat• şi fără umbre. Paleta pictorului egiptean cuprinde tonuri de ocru-roşu, galben şi brun, alb de var, negru de fum, verde şi albastru obţinute din pete de cupru şi cobalt. Meşterul transformă în praf aceste culori găsite în natură, le diluează cu apă şi le amestecă cu puţină gumă arabică pentru a permite aderenţa la perete. Această tehnică este asemănătoare celei folosite în guaşa• modernă.

Către mijlocul dinastiei a XVIII-a, pictorii acoperă scenele pictate cu un strat protector de vernis care, îmbătrînind, dă un aspect brun-roşcat pe carnaţia personajelor, aşa cum se vede în grupul celor trei muziciene.

Mod de exprimare

Pictura mormintelor egiptene trebuie să evoce trei spaţii: viaţa pămînteană, reprezentarea riturilor funerare îndeplinite pentru cel dispărut, viaţa de dincolo.

În ciuda acestor teme convenţionale, meşterul Noului Regat se prezintă ca un artist original, reluînd fiecare din aceste motive conform propriului talent creator. Pictura reuşeşte să se degajeze de rolul său religios şi decorativ, pentru a se prezenta ca o artă independentă. Această pictură ne interesează prin claritatea cu care relevă puterea de imaginare a artistului care face să trăiască un spaţiu rigid şi codificat.

Propileele, porți monumentale de intrare în acropola de la Atena; la dreapta micul templu al Atenei Nike; în plan secund, Partenonul.
© Scala

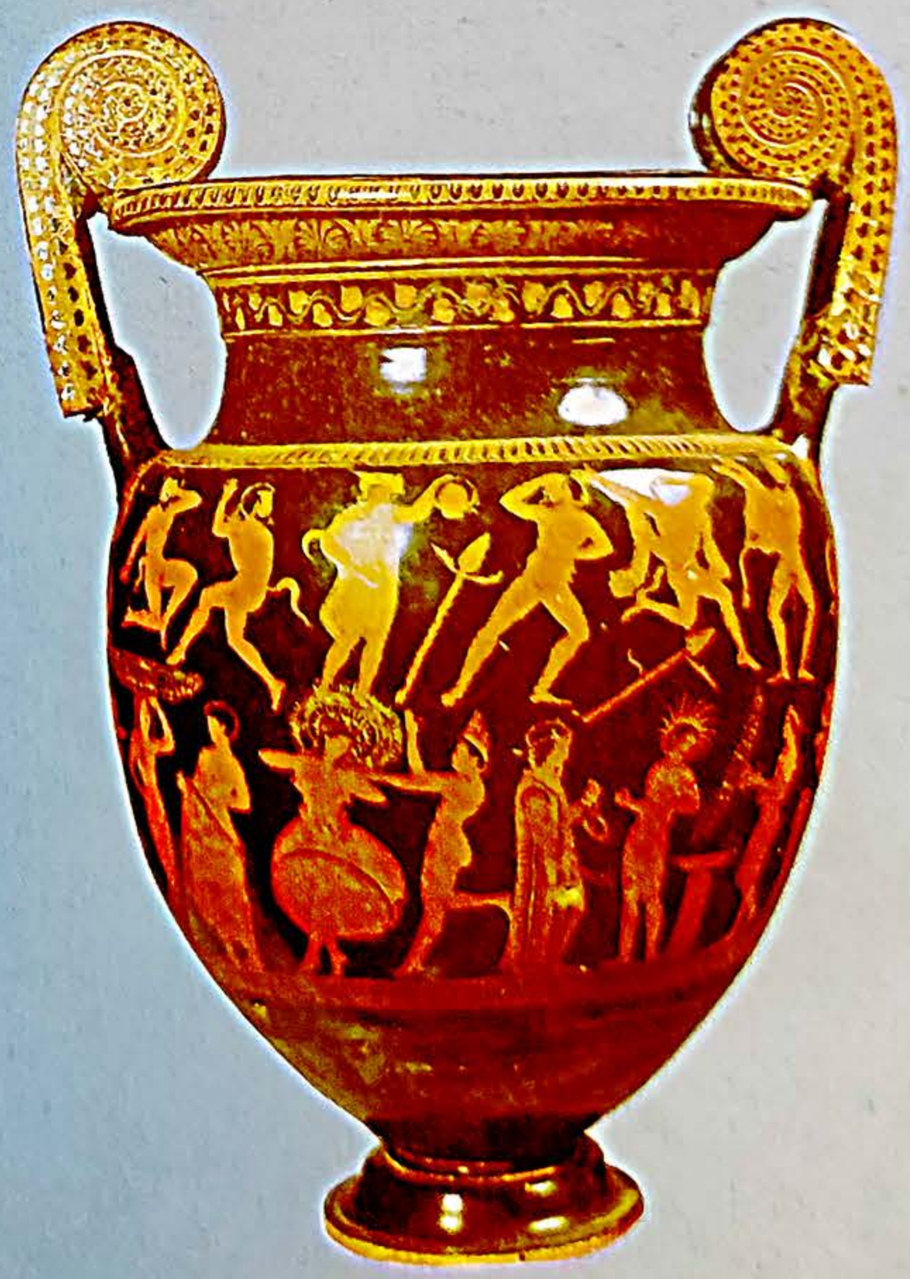
Capitolul 2

Arta greacă

Prin artă greacă se înţelege producţia artistică a civilizaţiei greceşti antice, deşi este dificil să se determine cu precizie limitele cronologice ale acesteia. Într-adevăr, artele care se dezvoltă în lumea greacă (în Creta şi la Micene) în mileniul II, sînt ele parte integrantă din arta greacă? Întrebarea rămîne un subiect controversat. Cu toate acestea, dacă nu pot fi considerate ca primele manifestări ale artei greceşti, artele minoice şi miceniene stau, cu siguranţă, la baza genezei ei. Vom conveni, deci, să plasăm naşterea artei greceşti în jurul secolului IX î.C., o dată cu apariţia perioadei geometrice. S-a căzut de acord că, după ce apogeul artei greceşti a fost atins în secolul V î.C., în perioada clasică, ultimele ei manifestări s-au stins în pragul bătăliei de la Actium (31 î.C.). În realitate, lucrurile au stat mai puţin arbitrar, pentru că, şi după această dată, influenţa artei greceşti rămîne evidentă atît în producţiile occidentale cît şi în cele orientale. Importanţa acestei arii de influenţă se explică prin imensa expansiune a culturii greceşti.

Limitată iniţial la cadrul restrîns al Mării Egee, arta greacă se impune treptat, datorită acţiunilor de colonizare din secolele VIII şi VII, în toată regiunea din jurul Mării Mediterane. Cuceririle lui Alexandru cel Mare fac ca la sfîrşitul secolului IV lumea greacă să se întindă la est pînă la graniţele cu India, la sud să înglobeze tot Egiptul şi, mai ales, imensul Imperiu persan. Totuşi, la această diversitate geografică se adaugă profunde diviziuni politice.

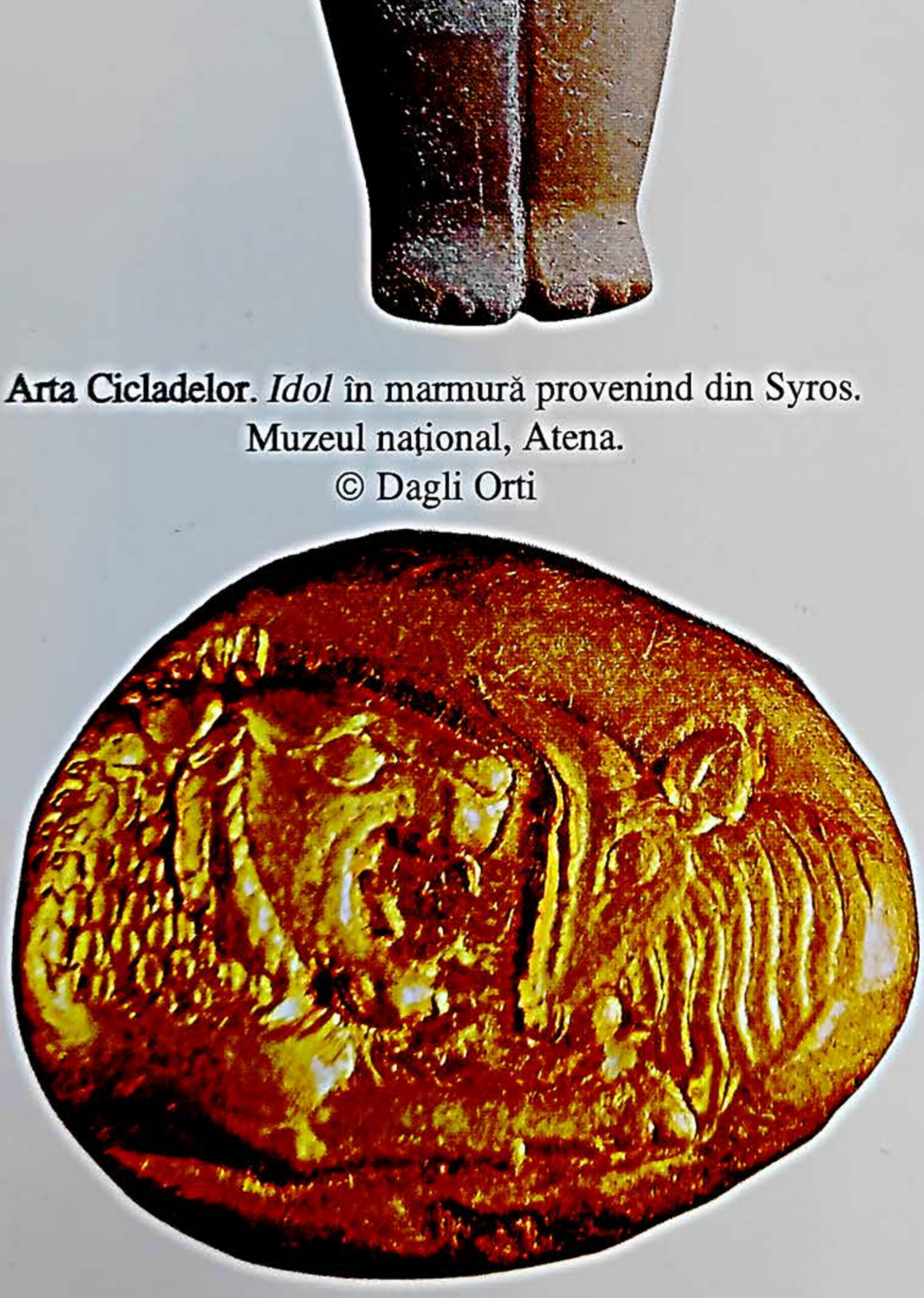
Într-adevăr, chiar dacă oraşele greceşti se găsesc unite în faţa duşmanului, în războaiele din secolul V sau în cadrul participării comune la Jocurile panelenice, ele nu au nici un sentiment de apartenenţă la o aceeaşi entitate. Dar, în această diversitate rezidă o identitate culturală comună, care face să se poată vorbi de o artă greacă.



Arta Greciei Mari.
Crater apulian cu volute
pe care este reprezentată o scenă de dans în timpul sărbătorilor din Tarent. Muzeul arheologic, Taranto.
© Dagli Orti

Oraşele greceşti

Arta Cicladelor. *Idol* în marmură provenind din Syros.
Muzeul naţional, Atena.
© Dagli Orti



Monedă de aur a regelui Cresus, secolul VII î.C.
Regatul Anatoliei, Lidia. *Leu şi taur.*
Document Jean Vinchon, Paris.
© Dagli Orti

Grecia deţine un loc central în lumea mediteraneană. Regiunea este alcătuită în mare parte din masive muntoase. Marea este un element esenţial pentru comunicaţii. În mileniul III (în epoca bronzului vechi) **Cicladele** dezvoltă o activitate artistică* şi comercială în cadrul restrîns al Mării Egee.

În mileniul II înfloreşte puterea **Cretei**, şi insulele mici nu au decît un rol pasiv. Cultura cretană, numită **minoică,** cunoaşte cea mai strălucitoare perioadă între 1700 şi 1450 î.C. Cretanii stabilesc o adevărată talasocraţie• comercială în Mediterana. Societatea minoică este organizată în jurul marilor palate, al căror rol nu este exact cunoscut.

În jurul anului 1450 î.C. palatele cretane sînt brutal distruse, probabil de invaziile venite de pe continent. Constatăm, într-adevăr, că **civilizaţia micenian**ă apare în acelaşi timp în Pelopones, dar nu atinge apogeul decît în epoca bronzului recent (1400-1200 î.C.). Societatea micenian**ă**, puternic ierarhizată, este profund războinică. În fruntea ei se află conducători puternici, al căror prestigiu este prezentat în *Iliada* lui Homer. Micenienii folosesc o scriere, linearul B, astăzi descifrată.

„Vîrstele întunecate“

Pentru motive încă necunoscute (invazii doriene sau o catastrofă naturală), civilizaţia micenian**ă** dispare în secolul XII î.C. şi, o dată cu ea, **întreg echilibrul lumii mediteraneene care se prăbuşeşte**, antrenînd dispariţia scrierii şi a numeroase tehnici. Civilizaţiile revin la un stadiu primar, pe care ne este greu să-l cunoaştem.

Expansiunea şi apogeul democraţiei

În secolul VIII î.C. explozia demografică şi criza economică au obligat populaţiile să se exileze. Acestea se răspîndesc în jurul bazinului mediteranean, formînd astfel primele colonii greceşti. În secolul VII î.C. apariţia sistemului monetar* revigorează economia. El îmbogăţeşte o clasă nou apărută – burghezia reprezentată de negustori şi meşteşugari –, care pretinde participarea la viaţa politică.

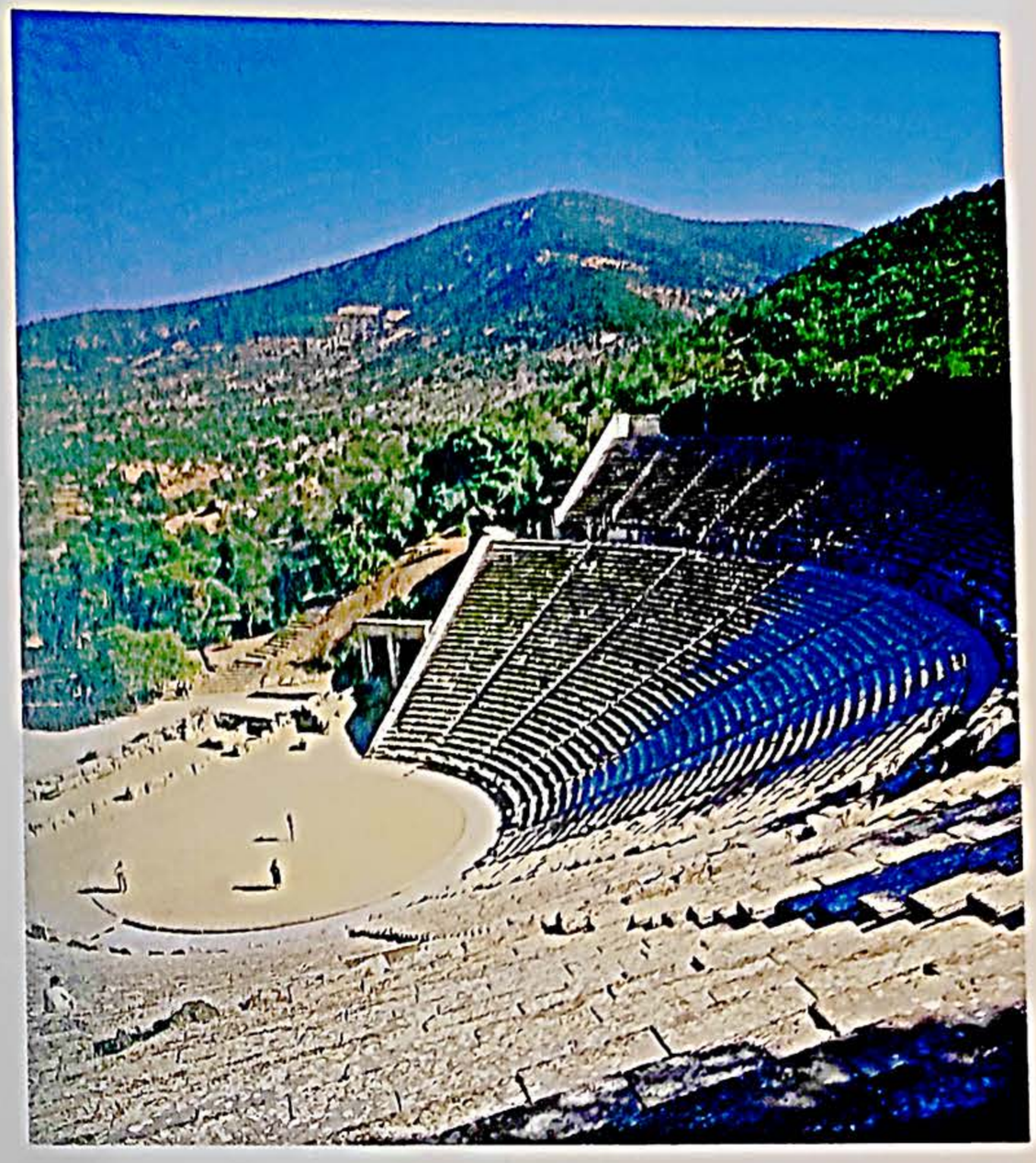
Secolul VI î.C. vede născîndu-se primii „filosofi ai naturii“, unul dintre cei mai cunoscuţi fiind **Heraclit.**

La sfîrşitul secolului VI î.C., războaiele medice pun faţă în faţă Grecia şi puternicul

Imperiu persan. Luptele iau sfîrşit în 480 î.C., iar oraşele greceşti, sub conducerea Atenei, sînt victorioase. Acest triumf pune bazele **supremaţiei ateniene**, întărită prin crearea, în 470 î.C., a Ligii de la Delos•. La începutul secolului V, demersurile politice egalitariste ale unor tirani• duc la instaurarea democraţiei la Atena. Toţi cetăţenii participă la viaţa politică. Această democraţie are anumite limite pentru că o mare parte a populaţiei (femei, sclavi şi meteci) nu beneficiază de dreptul la titlul de cetăţean. Atena este centrul cultural al secolului V. **Pericle,** om politic atenian, pune toate resursele oraşului în slujba realizării unor mari lucrări prestigioase.

Religia este liantul societăţii. Într-adevăr, prin tradiţiile pe care le implică (sărbători, jocuri sportive, teatru*), ea uneşte cetăţenii într-un sentiment de apartenenţă la aceeaşi comunitate.

La sfîrşitul secolului V, războaiele din Peloponeş pun faţă în faţă Atena şi Sparta – oraş care rămăsese credincios oligarhiei•. Oraşele sînt secătuite şi slăbite în urma disputelor politice. Această destabilizare provoacă o **criză religioasă.** Multe spirite sînt influenţate atunci de noile teorii ale **sofiştilor**, aflaţi la originea dialecticii, şi a căror filosofie empiristă şi senzualistă ajunge la critica credinţelor religioase ale Greciei antice. Curmînd consensul religios, sofismul apare drept periculos pentru cei aflaţi la putere în momentul respectiv şi, în 399 î.C., filosoful **Socrate**, ţap ispăşitor, este condamnat la moarte pentru lipsa de respect faţă de religie.



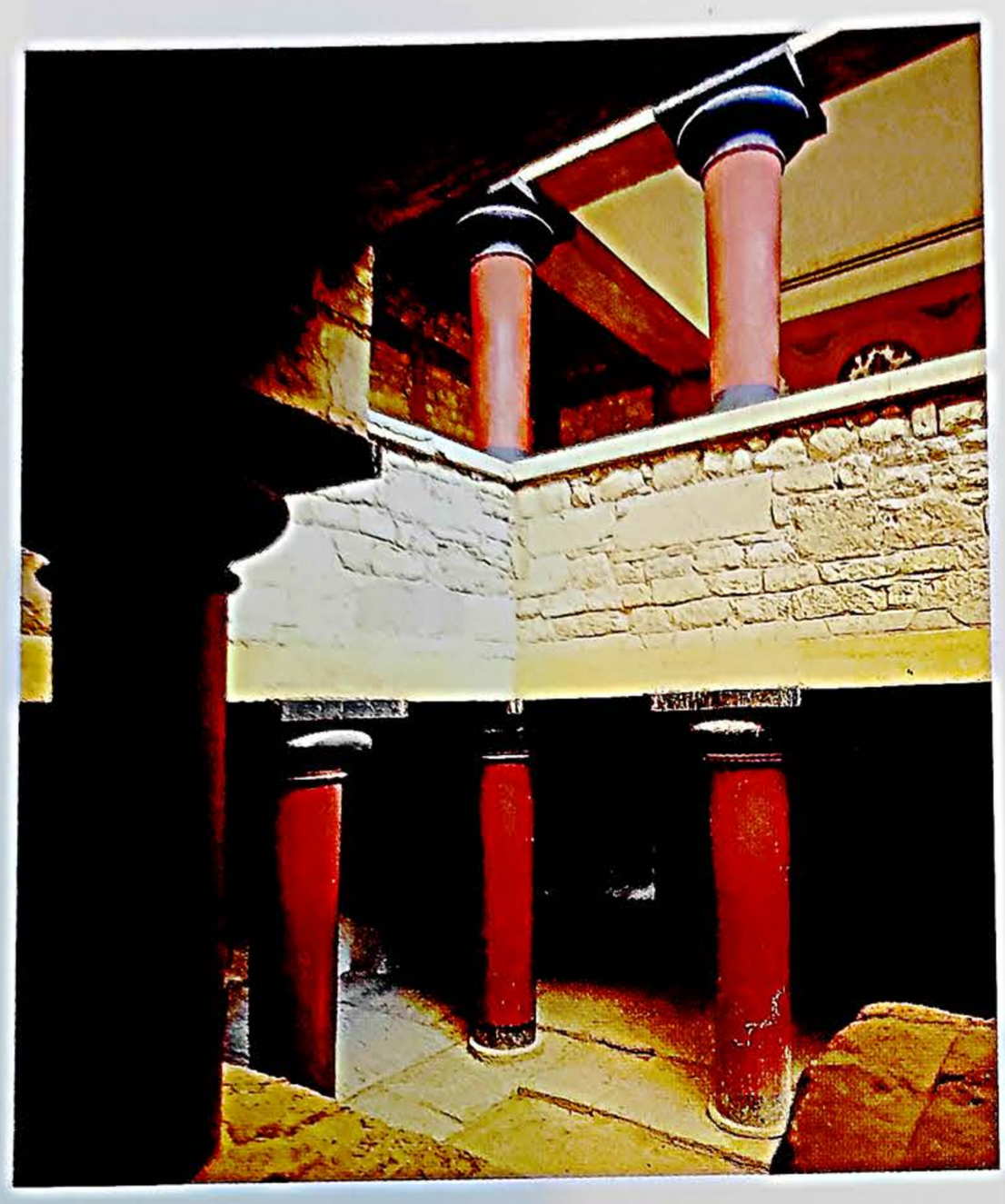
Epidaur, Peloponeş. Vedere a *teatrului* construit de arhitectul POLICLET CEL TÎNĂR, secolul IV î.C.
© Dagli Orti

Grecia elenistică

Începînd din 359 î.C., Filip al II-lea, regele Macedoniei, îşi extinde pretenţiile asupra lumii greceşti, oraşele slăbite capitulînd rapid în faţa asalturilor lui. Sînt reunite în „liga de la Corint", sub tutela regelui. În fapt, oraşele greceşti îşi păstrează autonomia economică şi politică, fiind însă supuse conducerii militare a regatului macedonean. Organizarea oraşului nu diferă cu nimic. **Alexandru cel Mare***, fiul lui Filip al II-lea, împinge frontierele regatului său pînă în India. La moartea sa, în 323 î.C., generalii săi (diadohi) îşi dispută imperiul. La începutul secolului III se creează trei mari regate: dinastia **Seleucizilor** domneşte în Orient, aceea a **Ptolemeilor** (Lagizi) în Egipt şi cea a **Antigonizilor** în Macedonia. Dar secolul III marchează şi începutul cuceririi romane, care progresează rapid. Ultimul bastion al culturii elenistice este regatul ptolemeic din Egipt, cucerit la rîndul lui de Octavian Augustus în urma bătăliei de la Actium (31 î.C.). La această dată, se poate considera că lumea greacă, în întregul ei, a devenit provincie romană.

Portretul lui Alexandru cel Mare.
Marmură sculptată de LEOCHARES către 330 î.C.
Muzeul Acropole, Atena.
© Dagli Orti

O artă în căutarea perfecţiunii



Creta. Palatul din Cnossos.
Marea scară cu galerii care menţin o penumbră răcoroasă.
© Dagli Orti

Artă miceniană, secolul VI î.C. Masca din aur numită „a lui Agamemnon", provenind din mormîntul V din Micene. Muzeul naţional, Atena.
© Dagli Orti

Pînă la începutul secolului XX, originile artei greceşti au rămas învăluite de mister, pentru că în Grecia nu se găsise nici o urmă din epoca pietrei. Acum se ştie că naşterea artei greceşti îşi are originea în confruntarea mai multor civilizaţii care ocupau bazinul oriental al Mediteranei.

Arta cicladică

Cea mai veche mărturie artistică a lumii greceşti este **arta cicladică.** În epoca bronzului vechi, Cicladele produc numeroase obiecte, în argilă arsă sau în bronz, dar cele mai frumoase manifestări artistice constau, fără îndoială, în producerea de „idoli" cicladici* (p. 26). Aceste statuete din marmură reprezintă personaje puternic stilizate. Aparent simple, realizarea lor ţine seama de păstrarea foarte riguroasă a proporţiilor, care le conferă acest superb echilibru. În ciuda numeroaselor ipoteze ale istoricilor, ne este imposibil să cunoaştem semnificaţia lor exactă. Producerea lor se diminuează la sfîrşitul mileniului II.

Arta minoică

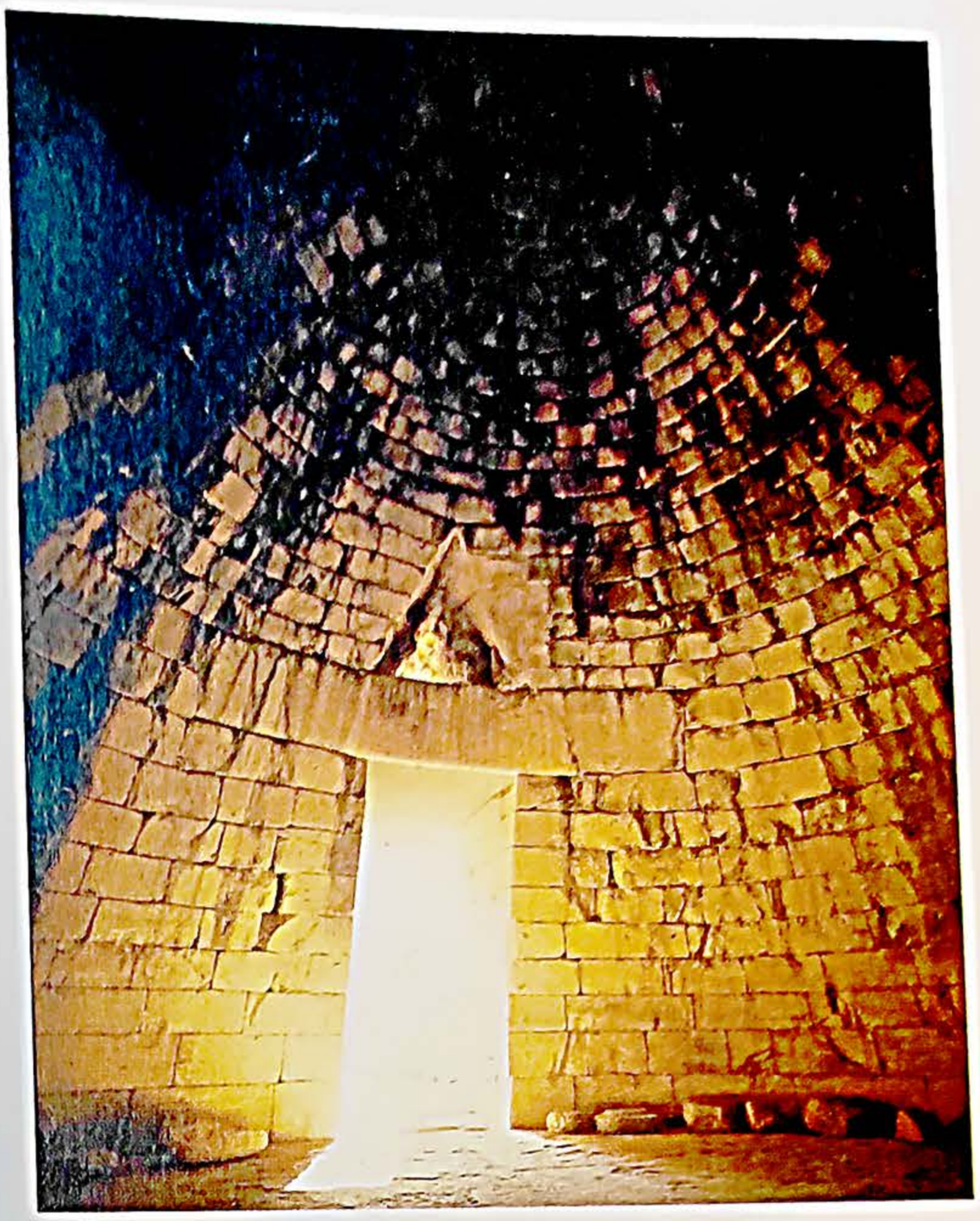
Perioadei de dominaţie a Cretei, în jurul anului 1800 î.C., îi corespunde construirea unei prime generaţii de **palate**, între care cele din **Cnossos*** şi **Malia**. Aceste edificii sînt alcătuite dintr-o curte rectangulară, în jurul căreia se află o serie de încăperi, de culoare pentru procesiuni şi de săli de ceremonii. Palatele sînt puternic inspirate de modelele orientale. După distrugerea lor brutală, pe aceleaşi situri, în secolul VI î.C. va fi reconstruită „a doua serie de palate cretane". Ele prezintă un plan similar, pereţii lor fiind acoperiţi cu fresce magnifice, în culori strălucitoare. Prin intermediul subiectelor religioase sau al motivelor florale, se exprimă bucuria de a trăi şi spontaneitatea. Ceramica pictată reia acelaşi stil naturalist şi vesel, delectînd prin reprezentări de elemente marine. Producerea micilor obiecte de lemn, metal sau fildeş se face pe scară largă. Cretanii creează, de asemenea, foarte frumoase piese de orfevrărie.

Arta miceniană

Atunci cînd civilizaţia minoică mai străluceşte încă, sînt realizate la Micene, în secolul XVI î.C., două morminte mari, probabil princiare. Într-un mediu relativ sărac, opulenţa lor uimeşte. Aceste morminte conţin obiecte din metal preţios (elemente de podoabă a capului, cupe sau vase, arme

de ceremonie etc.) dintre care multe provin din întreaga Europă; creaţiile autohtone sînt decorate cu scene voit violente, într-un stil aproape brutal. Aşa este şi frumoasa mască a lui Agamemnon*. Începînd din jurul anului 1400 î.C., după nimicirea Cretei, micenienii construiesc **puternice citadele fortificate**, al căror aspect contrastează cu deschiderea amplă, spre natură, a palatului cretan. Pereţii sînt formaţi din blocuri enorme de piatră, atît de mari încît, după cum spun legendele, numai ciclopii le-ar fi putut transporta. Aceasta face să se atribuie arhitecturii denumirea de „ciclopică". În interiorul citadelelor, palatele au dimensiuni reduse. Încăperea lor principală este construită după principiul megaronului•, aflat la baza viitoarei arhitecturi greceşti. Se găsesc de asemenea, la micenieni, clădiri funerare în forma „căpăţînei de zahăr", rodul unei măiestrii tehnice deosebite, care impun prin amploarea lor. Micenienii încurajează producţia de mici obiecte rudimentare şi originale, care reproduc, în general, forma literelor Φ ψ T (phi, psi, tau).

Dispariţia civilizaţiei miceniene antrenează după sine pierderea cunoştinţelor tehnice dobîndite şi diminuarea producţiei artistice.



Micene. Tezaurul lui Atreu, secolul IV î.C.
Vedere interioară cu cupola.
© Dagli Orti

Dezvoltarea ceramicii

Stilul geometric

În secolul XI î.C. ceramica îşi face reapariţia. Ea prezintă un decor simplu. Începînd cu secolul IX î.C. ceramica cunoaşte o mare înflorire: vasele sînt ornate cu motive geometrice* şi sînt abundent decorate. Către anul 850 î.C. reîncepe reprezentarea figurii umane. Integrată în acest decor geometric, ea este stilizată pînă la limita abstractului. Puţin cîte puţin, scenele figurative capătă o importanţă tot mai mare pe suprafaţa vaselor şi, începînd cu secolul VIII î.C., stilul geometric dispare în folosul unei mai mari înclinaţii către realism.

Stilul orientalizant

În secolul VII, arta se îmbogăţeşte prin aportul Orientului, cu care artiştii au contacte din ce în ce mai strînse. În perioada „epocii orientalizante" ceramica pictată este ornată cu elemente luate dintr-un **bestiar fabulos**; scenele descriptive sînt înlocuite prin **subiecte epice sau mitologice**. Corintul şi Atena devin cele două mari centre ale ceramicii, între secolele VII-VI î.C.

Artiştii se concentrează aproape exclusiv asupra reprezentării figurii umane. De acum înainte, în ceramica pictată nu apar, în jurul personajului central, decît elementele semnificative ale decorului. Tehnicii **figurii negre**• îi succede, spre anul 530 î.C., inventarea tehnicii **figurii roşii**• care permite să se meargă şi mai departe în privinţa preciziei desenului şi a căutării expresiei realiste.

Stil geometric. *Amforă* din secolul VIII î.C., provenind din cimitirul din Dipylon (1,23 m înălţime).
© Dagli Orti

Artă arhaică. Kuros funerar al lui Kroisos
provenind din Anavissos, circa 525 î.C. Marmură de Paros.
Muzeul naţional, Atena.
© Dagli Orti

Apariţia marii statuare şi a arhitecturii în piatră

Sculptura se concentrează pe două tipuri precise: reprezentarea unui tînăr gol (kuros*) şi a unei fete îmbrăcate (kore) care constituie punctul de plecare a întregii statuare greceşti.

Aceste statui în piatră, precum şi acelea ale perioadelor care urmează, erau pictate în întregime. Sculpturile arhaice şi-au găsit modelele în statuara egipteană. Kuros adoptă, aşadar, o atitudine hieratică. Anumite detalii anatomice sînt marcate schematic prin incizii. Kore prezintă acelaşi aspect stereotip, „îngheţat", sub drapaje• simple, de sub care corpul se întrezăreşte cu greutate. Prezentarea decorativă a podoabei capilare caracterizează aceste sculpturi.

Dar, cu timpul, în jurul anului 500 î.C., figurile se animă, modelul devine mai realist. Tinerele fete (kore) sînt reprezentate acum cu o îmbrăcăminte uşoară, care lasă să transpară formele feminine.

Templele, edificii cărora li se acordă toată atenţia, încep să fie construite din piatră. Această arhitectură nu foloseşte mortar, elementele componente fiind fixate între ele prin scoabe sau, simplu, prin suprapunere.

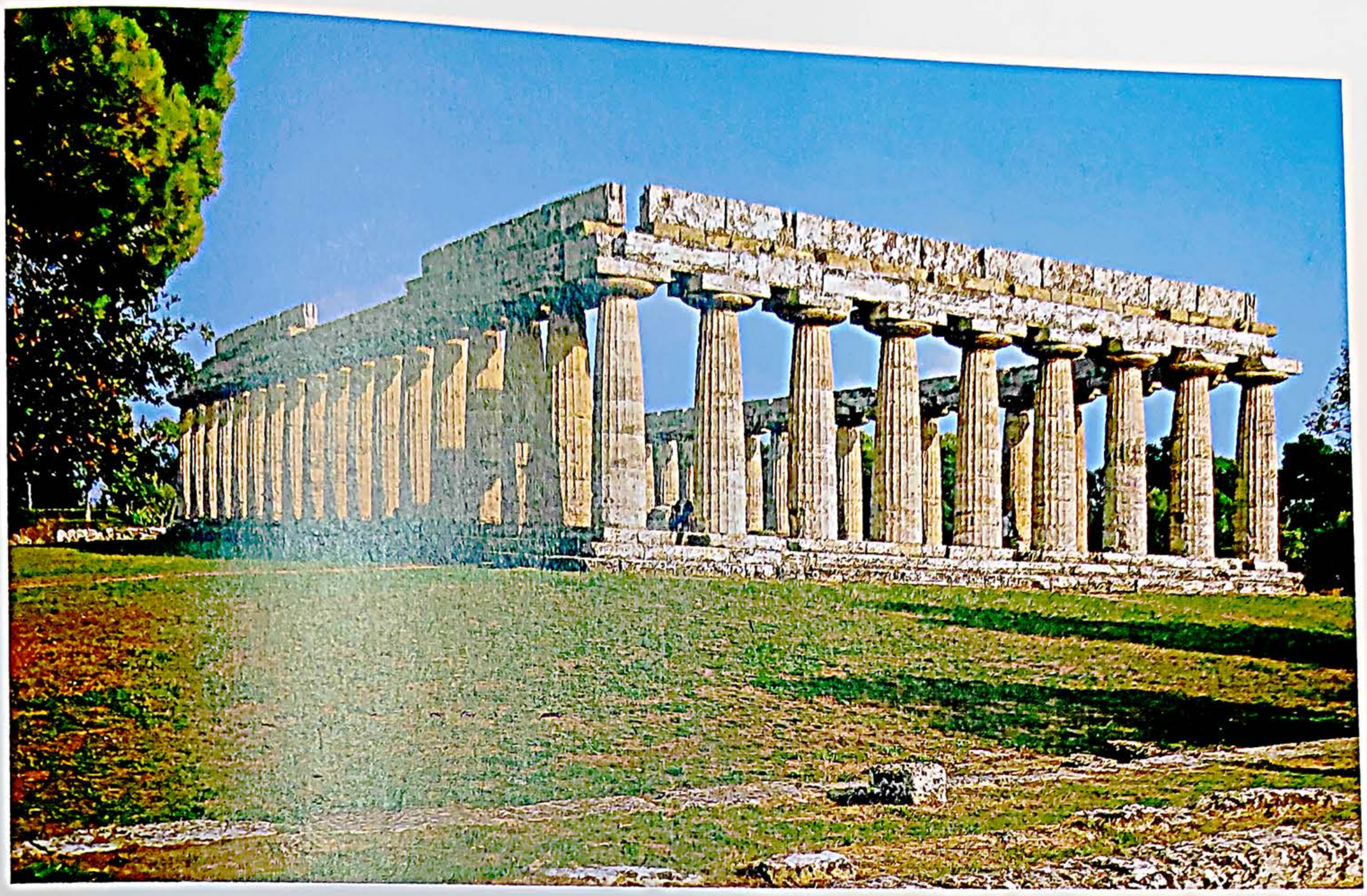
Templul, format iniţial dintr-un simplu megaron, precedat de un pridvor, evoluează ulterior pentru a ajunge, în secolul VI, la un plan în trei părţi. Acum, templul prezintă un sanctuar (**naos**• sau **cella**•), în general împărţit în 3 nave, şi destinat adăpostirii statuii de cult. Naosul este precedat de un vestibul (**pronaos**•), şi dotat în partea opusă cu un **opistodom**•.

Cînd este înconjurat de un şir de coloane, pe cele patru laturi, templul se numeşte **peripter.** Este **dipter** atunci cînd coloanele se aliniază pe mai multe rînduri.

Mai mult: din secolul VI, sînt prezente cele două mari ordine arhitecturale*: **ordinul doric** se răspîndeşte în Grecia continentală (invadată de dorieni în secolul XI), iar **ordinul ionic** se dezvoltă în insulele şi pe ţărmurile Asiei Mici (în Ionia).

Templele dorice* sînt masive şi de dimensiuni medii. Construcţia lor se bazează pe o mare rigoare arhitecturală care acordă o importanţă deosebită structurii în dauna decorului. Decorarea lor exterioară înseamnă transpunerea în piatră a unor elemente funcţionale de lemn.

Ordinul ionic oferă un aspect mai suplu, punînd accent, în mod intenţionat, asupra elementelor decorative. În Asia Mică, sub influenţa Orientului, se construiesc temple colosale, a căror reputaţie este mare. Templele din insule prezintă dimensiuni mult mai modeste. Din păcate, ne-au parvenit foarte puţine dintre marile construcţii ionice din secolul VI.

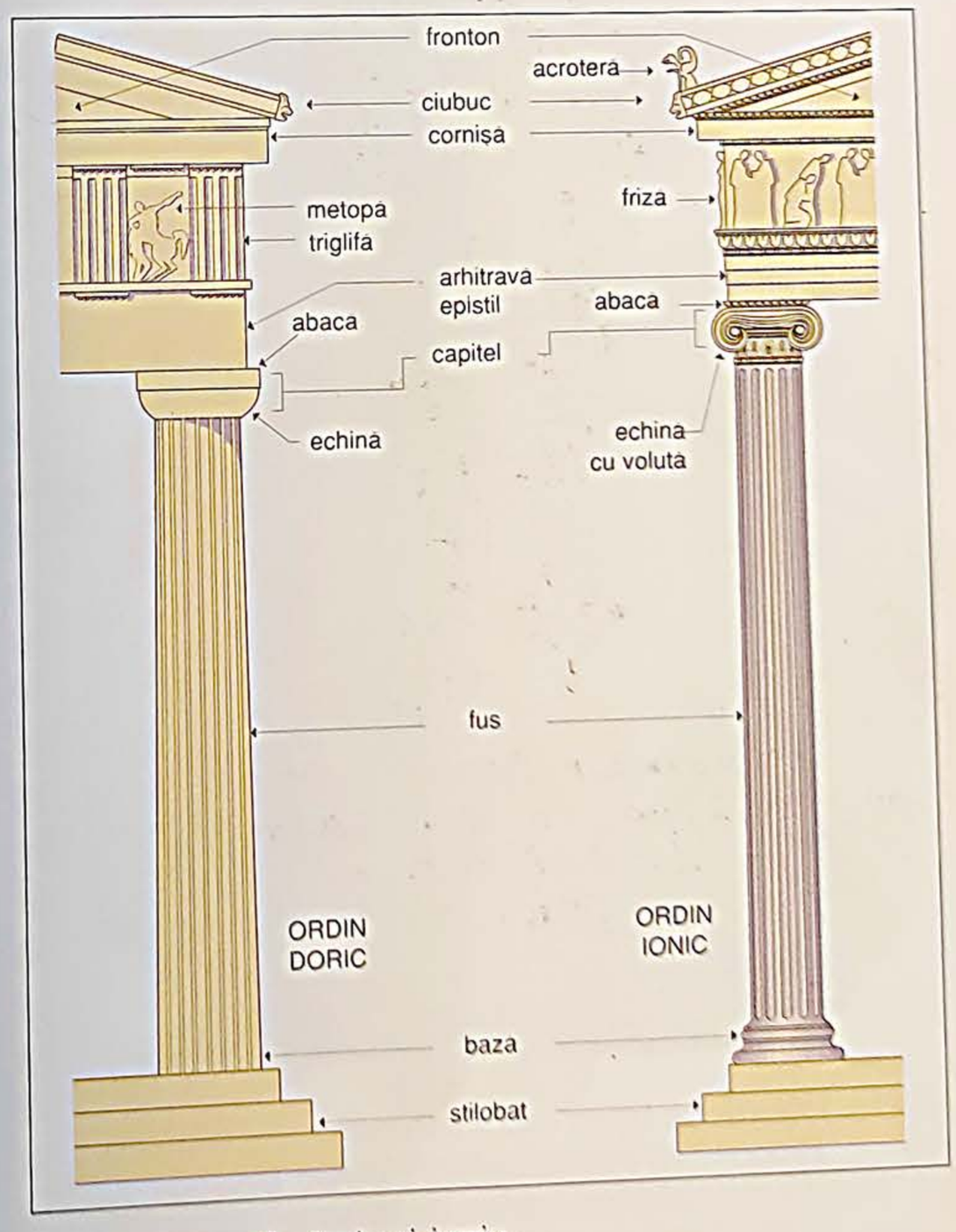


Paestum. Templul Herei numit *„Basilica“*, secolul VI î.C. © Dagli Orti

Prima perioadă a artei clasice

Ordinul doric domină creaţia arhitecturală. Arhitecţii se preocupă de problemele structurale ale construcţiei pentru a-i da o expresie perfectă. Ei realizează **corecţii** care permit atenuarea deformărilor datorate efectelor optice. Armonia templului se realizează graţie elaborării unei **ratio**, măsură de bază care corespunde razei medii a unei coloane. Astfel, fiecare parte a templului este calculată în funcţie de acest modul. Începînd din anul 447 î.C., construcţia **Partenonului*** (p. 34) **marchează apogeul acestei arhitecturi clasice**. Datorită unei soluţii originale, care îmbină ordinul doric cu numeroase elemente ionice, Partenonul devine modelul întregii creaţii arhitecturale a celei de-a doua jumătăţi a secolului.

Pe de altă parte, sculptorii renunţă la convenţiile arhaice pentru a da statuarei un ultim suflu vital care îi lipsea: **mişcarea**. Prelucrarea bronzului se generalizează şi stăpînirea tehnicii turnării în ceară pierdută• îi dă mai multă suplețe. Din nefericire, aproape toate lucrările în bonz au fost retopite în decursul epocilor ulterioare. Numai copiile romane (mai mult sau mai puţin fidele) realizate în marmură, sau scrierile anticilor stau astăzi mărturie pentru marea statuară clasică. La începutul secolului V **stilul sever** îşi pune amprenta austeră pe chipul acestor sculpturi.



Ordine greceşti: doric şi ionic

Replică a **Discobolului lui Miron**,
provenind din vila Palombaro de pe colina Esquilin,
după un original de MIRON, către 450 î.C.
Muzeul național al termelor, Roma.
© Dagli Orti

FIDIAS. Friza de pe latura estică a Partenonului (detaliu).
Procesiunea Panateneelor. 445-438 î.C.
Muzeul Luvru, Paris.
© Dagli Orti

La mijlocul secolului, acest stil evoluează, imperceptibil, spre primul clasicism, reprezentat de cei trei mari sculptori ai secolului: **Miron, Policlet** și **Fidias.** Clasicismul încearcă să creeze o impresie de perfect realism, construind un om ideal, care exprimă măsură și armonie. Miron dezvoltă în faimosul său *Discobol** (în jurul anului 450 î.C.) principiul euritmiei• și reușește ca, prin intermediul acestei lucrări, să facă o sinteză a mai multor mișcări succesive. Policlet tratează problema corpului atletului în repaus. El elaborează un canon• conform căruia dimensiunea capului trebuie să fie a șaptea parte din înălțimea totală a corpului uman. Cu *Doriforul* sau *Diadumenos,* sculptorul realizează un sistem de balans al maselor corpului, care devine modelul întregii statuare clasice. Cea mai faimoasă lucrare a lui Fidias este **friza Partenonului***. Cu ajutorul unui relief foarte adîncit, care îi este caracteristic, el exprimă, printr-o compoziție echilibrată și prin mișcări ponderate, toată seninătatea ideală a spiritului grecesc.

Din povestirile lui Plinius și din cîteva rare mărturii concrete, aflăm că pictura cunoaște o mare dezvoltare în epoca clasică. Artistul lucrează în sensul redării unei reprezentări cît mai fidele a realității și caută efecte trompe l'oeil•.

A doua perioadă a artei clasice

Secolul IV î.C. este o perioadă de tranziție care anunță arta elenistică. Arhitectura dezvoltă gustul pentru decor, menținîndu-și preocuparea pentru respectarea proporțiilor. Un al treilea ordin, cel **corintic**, apare în interiorul edificiilor și amestecul stilurilor este tot mai frecvent. Arhitectura religioasă creează un tip nou de mic edificiu circular (tholos*•) a cărui funcție exactă ne scapă. În același timp, marea arhitectură funerară renaște, cu edificii adesea rupestre, cu fațade foarte îngrijite.

Sculptura abandonează severitatea rece a primei perioade clasice și se încarcă afectiv. Se dezvoltă astfel un curent senzual care acordă o mare atenție formelor sinuoase și grațioase. Corpul feminin revine la loc de cinste. La mijlocul secolului, **Praxitele realizează primul nud feminin**: *Afrodita din Cnidos**. Pentru abordarea acestui subiect, marele sculptor revine la modelarea marmurei, a cărei textură este mai onctuoasă. Pe de altă parte, în sculptură se manifestă o tendință mai realistă și zbuciumată, care prefigurează arta elenistică. Concomitent ia naștere *arta portretului*, care nu corespunde întru nimic spiritului caracteristic pentru prima perioadă clasică. Această tendință este dominată de **Lisip**, portretist la curtea lui Alexandru cel Mare. Acest mare sculptor regîndește canonul lui Policlet și stabilește noi proporții – lungimea cor-

pului este de opt ori mai mare decît cea a capului, creînd astfel statui mai elansate.

În secolul IV are loc declinul progresiv al ceramicii pictate. Între timp, marea pictură cunoaşte o epocă de aur, drept mărturie stînd picturile care împodobesc mormîntul lui Filip al Macedoniei (330 î.C.)

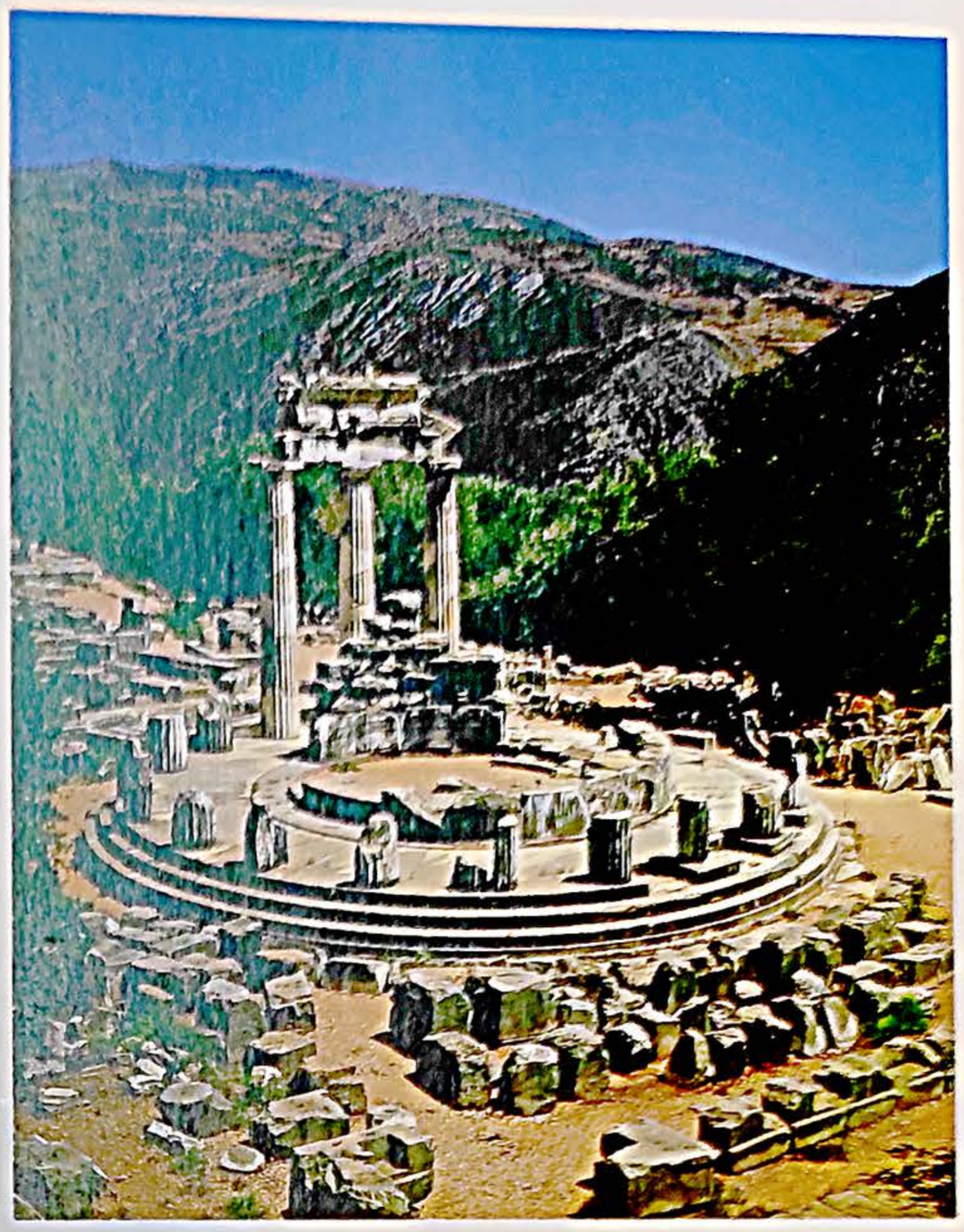
Arta elenistică

În perioada elenistică apar numeroase oraşe noi, ceea ce permite triumful **arhitecturii civile în piatră.** Aceleaşi principii de simetrie şi de raţionalism guvernează urbanismul, dar preocuparea de căpătîi a arhitecţilor rămîne adaptarea construcţiilor la configuraţia locurilor şi a peisajului. În această privinţă, teatrele sînt exemple magnifice, pentru că, aşezate pe povîrnişul unei coline, îmbrăţişează panta. Pretutindeni în oraş, clădirile pentru practicarea sportului, cele administrative şi culturale, ca şi locuinţele private sînt construite în piatră. Porticurile („stoa") ritmează şi delimitează cadrul urban. Fiecare edificiu face acum obiectul preocupărilor şi rafinamentelor care pînă atunci erau rezervate arhitecturii religioase. Cea mai frumoasă realizare a acestui urbanism elenistic este, fără îndoială, acropola din Pergam. Arhitectura evoluează şi în ceea ce priveşte structura sa. Spre deosebire de rigoarea clasică, ea etalează acum gustul pentru ceremonii şi pentru fast. Elementele sînt deturnate de la valoarea lor arhitectonică pentru a satisface o preocupare tot mai mare pentru decor.

Sculptura elenistică pune, de asemenea, în evidenţă o sensibilitate radical diferită faţă de spiritul clasic. În prima jumătate a secolului III î.C., sculptorii manifestă un interes nou atît pentru studiul corpurilor de copii, cît şi pentru statuile reprezentînd femei, de unde şi realizarea a numeroase *Venus* şi *Afrodita* goale sau drapate. Dar, la sfîrşitul secolului, se face simţită o **nouă tendinţă expresionistă,** preocupată atît de musculaturile exagerate, de atitudinile emfatice, cît şi de subiectele legate de luptă şi de durere. Acest stil domină sculptura elenistică. Decoraţia arhitecturală este lucrată acum într-un altorelief accentuat şi răspunde aceloraşi caracteristici ca şi statuara. Mai mult, arta portretului cunoaşte un succes tot mai mare în timpul dinastiilor elenistice sau al noilor invadatori romani.

Marea pictură greacă a epocii elenistice este reprodusă în **frescele• de la Pompei.** Pictorii stăpînesc exprimarea tridimensională. Ei utilizează procedeul trompe l'œil, pe care îl aplică în reprezentarea cadrelor arhitecturale lipsite de personaje.

Arta greacă dispare o dată cu cucerirea romană, dar ecoul ei se va prelungi încă mult timp. Într-adevăr, de la Michelangelo la Rodin, ea va constitui sursa de inspiraţie a tuturor sculptorilor şi arhitecţilor.



Delfi. Tholosul vechiului templu al Atenei, secolul IV î.C.
© Dagli Orti

Afrodita din Cnidos.
Replică romană după PRAXITELE, către 350 î.C.
Muzeul Luvru, Paris. © Dagli Orti

Partenonul de la Atena (secolul V î.C.)

© Dagli Orti

După distrugerile cauzate de prădarea Atenei de către Xerxes în 480 î.C., Pericle decide să reconstruiască diferite monumente aflate pe acropolă. **Fidias,** care supraveghea ansamblul, le încredinţează lui Ictinos şi Callicrates misiunea de a realiza un templu dedicat zeiţei Atena. Lucrările au început în 447 î.C. şi inaugurarea templului a avut loc în 438 î.C.

Detaliu al faţadei vestice, unde se poate vedea alternanţa de triglife şi metope. © Dagli Orti

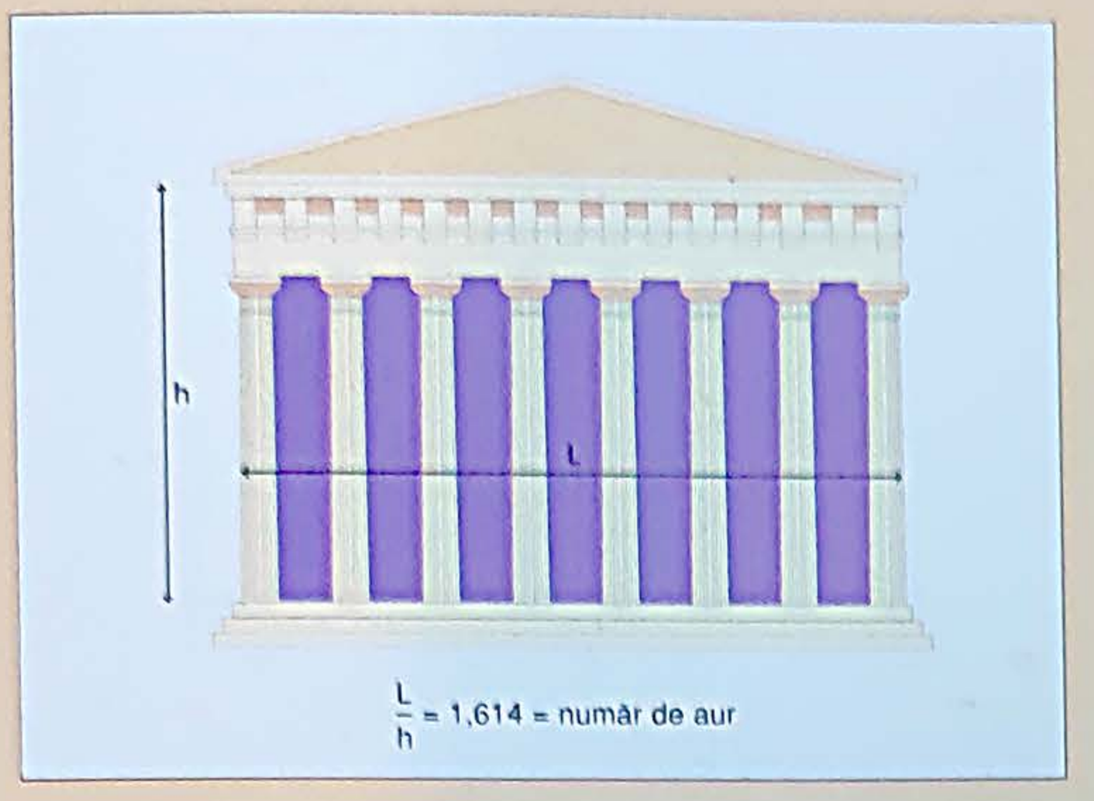
Descriere

Partenonul, construit în marmură albă, este un templu peripter (coloane făcînd înconjurul complet al edificiului) care se sprijină pe o fundaţie constituită din trei gradene, formînd o platformă de 30,80 m x 69,47 m. Repetiţia coloanelor, care – delimitînd cîmpul vizual în jurul templului – sparge uniformitatea maselor de ziduri, conferă acestui tip de edificiu un caracter particular, în care se îngemănează forţa şi eleganţa.

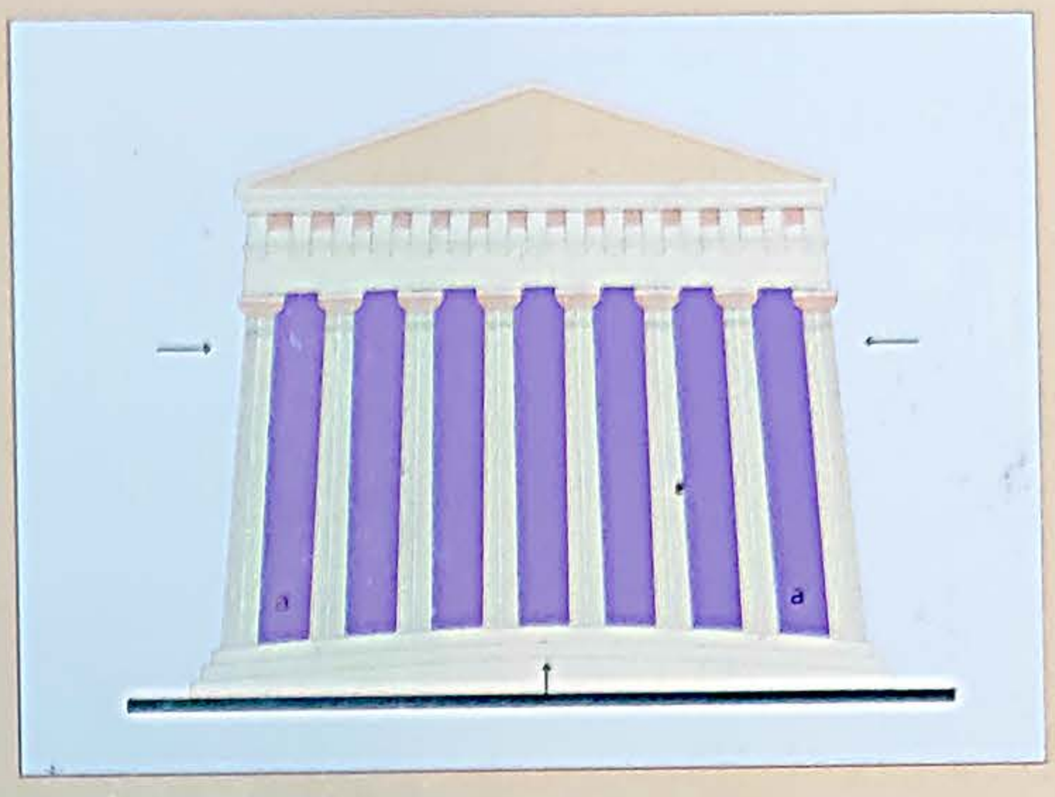
Sanctuarul este format din **naos,** sală rectangulară adîncă de 100 de picioare atice. Această sală, împărţită în trei nave inegale, adăpostea în centru statuia **Atenei criselefantine** (făcută din aur şi fildeş), înaltă de 12 m, realizată de Fidias.

Sala din spate, **opistodomul**, închidea uriaşul tezaur al Ligii de la Delos, condusă de oraşul Atena. Importanţa acumulării de bogăţii explică dimensiunile mari ale acestei săli.

Căutarea perfecţiunii



Crochiu 1
Arhitectul alege dimensiunile ansamblului şi al detaliului în funcţie de o unitate de măsură, **modulul** (raza medie a coloanei). Se multiplică acest modul astfel încît să se obţină în plan şi în elevaţie euritmia, adică un joc de raporturi simple şi armonioase între părţi şi între părţi şi întreg. Aceste raporturi se bazau pe numerele 2 şi 3, pătratele lui 2 şi 3 şi pătratele acestor pătrate. În plus, proporţiile faţadei corespund numărului de aur.



Crochiu 2
Grecii observaseră că trebuiau făcute anumite corecţii pentru a atenua deformările provocate de iluziile optice, ceea ce le pemitea apropierea de perfecţiunea ideală.

1) Axele coloanelor sînt înclinate spre naos (7 cm pentru o coloană de 10 m);
2) îngroşarea tuturor orizontalelor;
3) galb uşor al fusului fiecărei coloane (entasis);
4) spaţiile (a) dintre coloanele din margine sînt mai mici.

Comentariu

Noţiunile de ritm şi armonie tratate cu rigoare matematică se îmbină cu un rafinament extraordinar, care conferă arhitecturii greceşti o dimensiune excepţională.

Partenonul reprezintă una dintre cele mai înalte realizări clasice, în care se împletesc sobrietatea şi energia, austeritatea şi imaginaţia. Arta greacă a reuşit să realizeze acest dificil „mariaj" între raţiune şi poezie, devenind un exemplu pentru arhitecţii secolelor următoare.

Sculptura

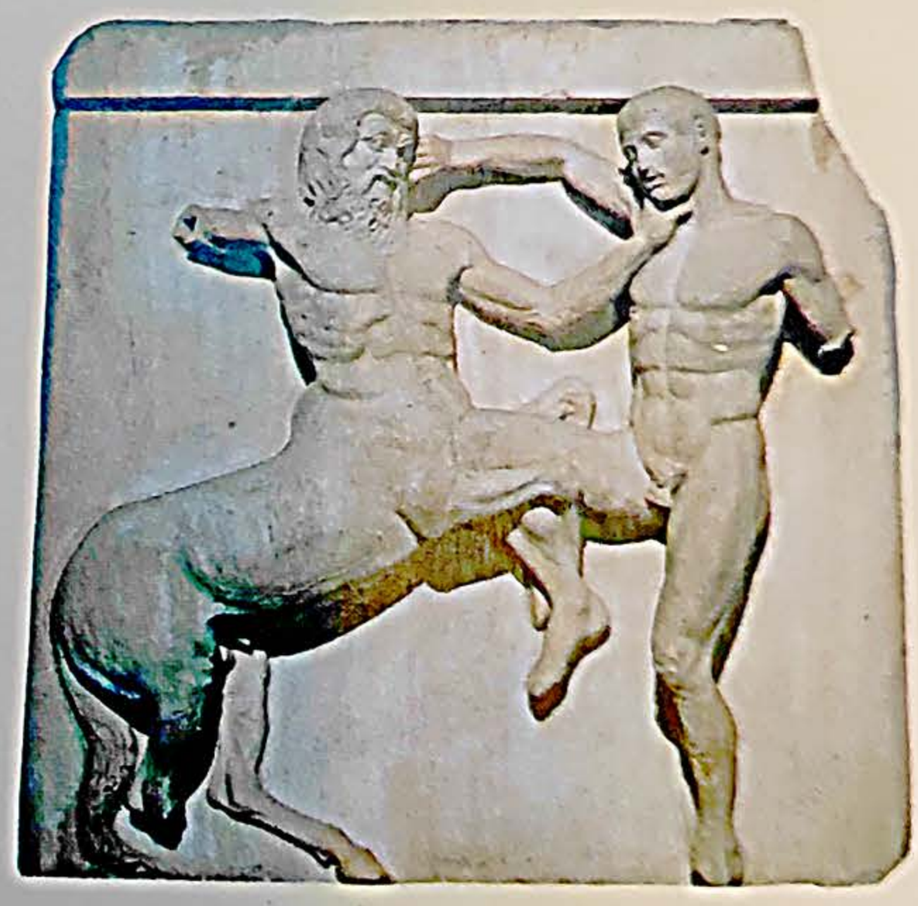
Sculptura, creaţia lui Fidias, este situată, ca în toate templele greceşti, numai pe elementele arhitecturale fără rol funcţional. Astfel, pe Partenon se găsesc decoraţii sculptate pe:

– cele 92 de metope reprezentînd lupta dintre Centauri şi Lapiţi*;

– frontonul de est (expus la răsărit) prezentînd naşterea miraculoasă a zeiţei Atena;

– frontonul de vest (expus la apus) descriind disputa dintre Poseidon şi Atena;

– partea de sus a zidului sălii de cult *(cella)* pe care se desfăşura o friză cuprinzînd, între spaţiile dintre coloane, cortegiul Panateneelor, alcătuit din patru sute de personaje şi două sute de animale.



Una dintre metopele frizei Partenonului,
reprezentînd lupta dintre Centauri şi Lapiţi.
British Museum, Londra. © Werner Forman Archive, Londra

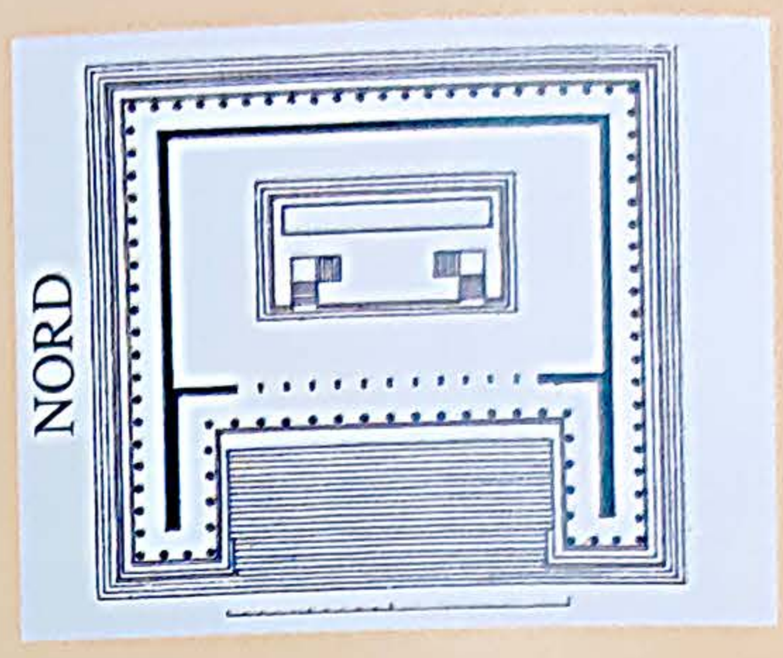
Această friză dă o puternică impresie de dinamism şi de libertate, prin varietatea atitudinilor. Modeleul corpurilor, animat de jocul drapajelor, creează impresia de mişcare, evitînd monotonia.

Sculptorul Fidias ştie să îngemăneze sobrietatea şi energia stilului doric cu eleganţa şi graţia stilului ionic.

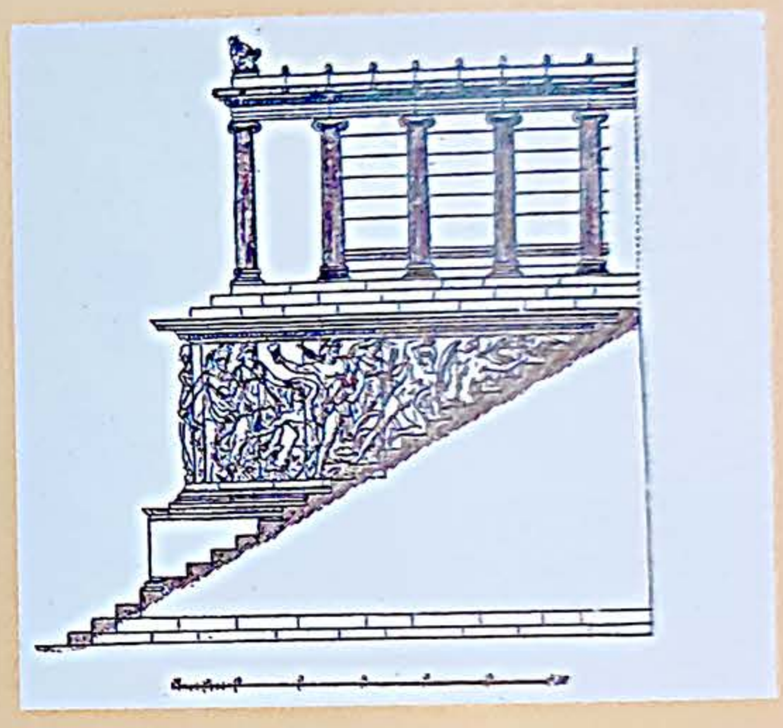
Marele altar al lui Zeus şi al Atenei de la Pergam (între 180 şi 170 î.C.)

Muzeul Pergamon, Berlin

Aripa stîngă a *Altarului lui Zeus*.
Muzeul Pergamon, Berlin.
© Erich Lessing/Magnum



Plan de ansamblu al *Altarului lui Zeus*



Secţiune şi elevaţie

Extrase din *Istoria prescurtată a arhitecturii în Grecia şi la Roma*, de G. Gromort.
Ed.Vincent, Freal et Co, 1947

Regele Eumeneu al II-lea, aliat al romanilor, a domnit peste Pergam, în Asia Mică, timp de 40 de ani. El a înălţat multe monumente pe acropola capitalei sale, dintre care este de reţinut un altar pentru sacrificii de mari dimensiuni, dedicat lui Zeus şi Atenei, construit între 180 şi 170 î.C.

Săpăturile arheologice conduse, începînd din 1873, de germanul Humann au permis identificarea acestui monument. Friza a fost transportată la muzeul din Berlin, unde s-a reconstituit altarul.

Descriere

Cinci trepte alcătuiesc fundaţia acestui ansamblu care măsoară 36 m x 34 m.

Pe latura vestică, o scară monumentală, largă de 20 m şi înaltă de aproape 6 m, conduce la o colonadă care permite accesul pe o esplanadă rectangulară de 20 m x 30 m. Un zid închide esplanada pe trei dintre aceste laturi. Un portic în stil ionic înconjoară acest perete pe latura exterioară.

Altarul, construit pentru a putea arde rămăşiţele victimelor, ocupă în centrul platformei un dreptunghi de 7 m x 14 m.

În jurul soclului porticului exterior se desfăşoară o friză lungă de 120 m şi înaltă de 2,30 m, prezentînd episoade din lupta zeilor împotriva giganţilor: Gigantomahia. O cornişă puternic ieşită în relief încununează această friză.

Detaliu de pe **sculpturile frizei.**
© Bildarchiv preussischer Kulturbesitz, Berlin

Sculptura

Mai mulţi artişti, ale căror nume sînt gravate pe soclu, au colaborat la realizarea frizei din Pergam. Printre inscripţii se pot descifra numele lui Dionisiade, Melanip, Oreste.

Subiectul frizei prezintă lupta zeilor şi a titanilor cu giganţii.

Spre vest, sînt reprezentaţi Oceanul şi divinităţile marine şi terestre, la nord cele ale nopţii şi ale aştrilor.

La est, pe faţada principală, se găsesc Zeus şi Atena.

Pe peretele care înconjoară esplanada altarului se desfăşoară, pe o lungime de 79 m, o a doua friză, înaltă de 1,57 m. Ea reprezintă o temă mitologică, legenda lui Telephos.

În mod evident, artiştii vizează efecte dramatice. Bătălia produce furie, privirile exprimă suferinţă şi durere la unii, forţă şi mînie la alţii. Veşmintele se învolburează, corpurile se răsucesc, muşchii se umflă din cauza efortului supraomenesc făcut de luptători.

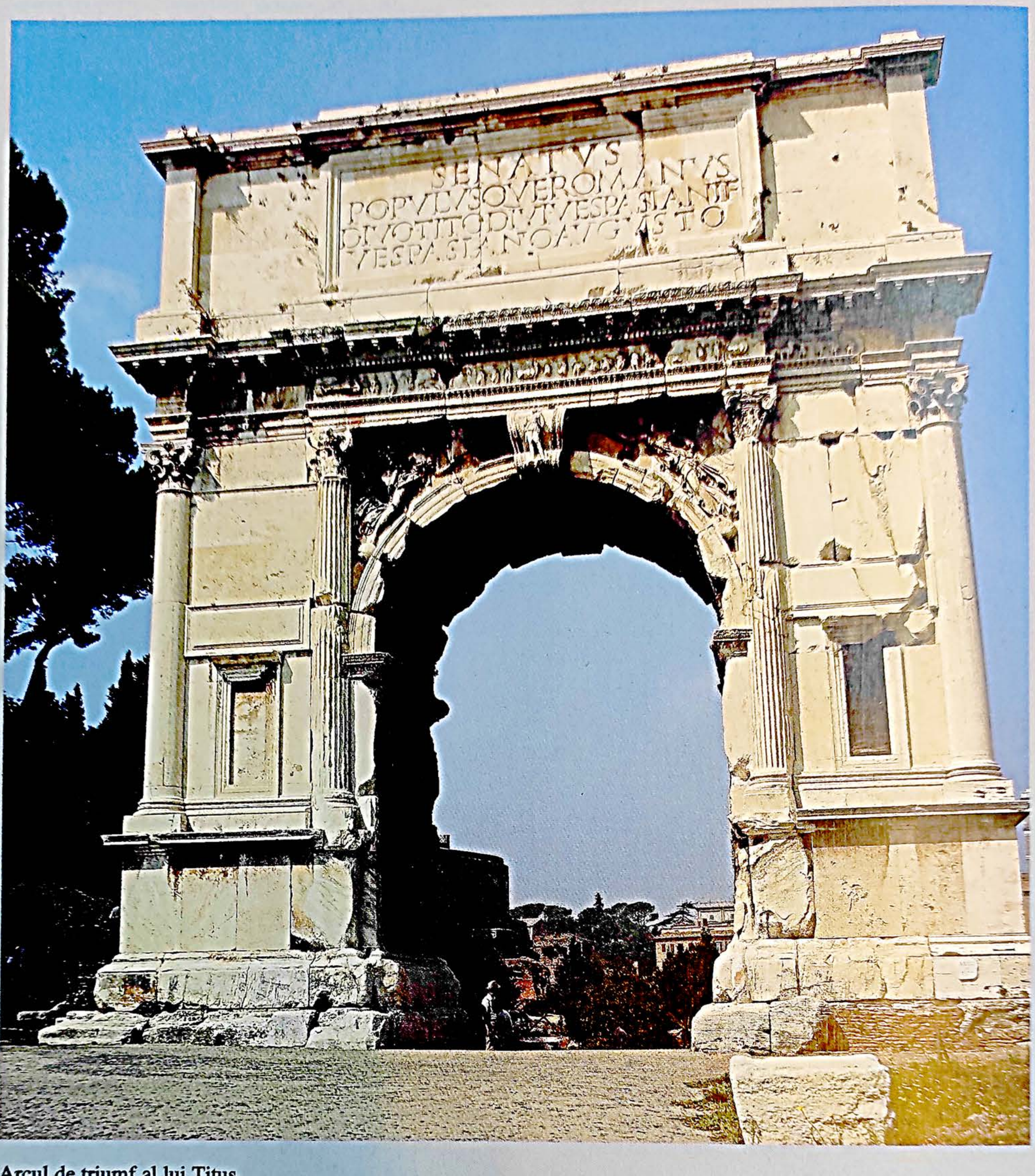
Pentru a mări efectul realist, reliefurile foarte pronunţate se detaşează puternic de fundal şi unele personaje se reazemă pe treptele altarului. Ansamblul foloseşte efecte de clarobscur care accentuează şi mai mult emoţia intensă produsă de această operă.

Vedere de ansamblu a *Altarului*.
© Erich Lessing, Magnum

Comentariu

La altarul din Pergam, realismul neîngrădit al sculpturii se echilibrează cu calmul geometric al arhitecturii: orizontalele marii scări şi verticalele porticului ionic.

Departe de rafinamentul sculpturii greceşti clasice, epoca elenistică se străduieşte să emoţioneze prin reprezentarea unei lumi a violenţei şi a brutalităţii, unde pot fi exprimate suferinţa fizică şi spaima sufletească. Arta din Pergam este mărturia unui demers expresionist intens. Sculptura grecească atinge aici ultima expresie a evoluţiei sale.



Arcul de triumf al lui Titus,
ridicat în 81 î.C., la Roma.
© Dagli Orti

Capitolul 3

Arta romană

Arta romană se dezvoltă la Roma şi în Imperiul roman din secolul II î.C. pînă la începutul secolului IV d.C. Totuşi, Roma este republică autonomă încă de la sfîrşitul secolului IV î.C. I-au trebuit, deci, mai mult de trei secole pentru de a se elibera de influenţele artei greceşti şi ale celei etrusce, şi pentru a exprima, după propriul geniu, acele forme şi structuri pe care le-a răspîndit timp de mai multe secole în întreaga lume pe care a cucerit-o. Din punct de vedere geografic, expansiunea maximă a imperiului este atinsă abia în secolul II d.C., sub domnia împăratului Hadrian: ocupă atunci tot bazinul mediteranean (ţărmul Africii de Nord şi al Siriei, Galia, Grecia şi Macedonia), Europa occidentală şi o parte din Europa centrală.

Arta romană a fost reprodusă în întregul imperiu şi, sub un apelativ unic, regrupează o asemenea diversitate, încît s-ar putea vorbi despre ea la plural. Ar fi imposibil de evocat aici toate variantele acestei arte. De aceea, ne vom concentra asupra creaţiei artistice de la Roma, care este considerată, în mod evident, ca model pentru tot imperiul.

În domeniul arhitectural, în cel al sculpturii sau în artele decorative, arta romană răspunde unor principii fundamentale, care nu evoluează vizibil din punct de vedere tehnic în cursul dezvoltării sale stilistice. Astfel, la originea diferitelor domenii ale creaţiei artistice, stau o legătură profundă cu propaganda şi un gust accentuat pentru grandios, care apare sistematic. Chiar dacă se inspiră din plin din arta greacă – pînă într-atît încît s-a putut vorbi uneori de arta greco-romană –, arta romană caută, înainte de orice, să fie utilă şi grandioasă.

Artă etruscă, sec. V î.C.
Lupoaica alăptîndu-i pe Romulus şi Remus.
Bronz. Cei doi copii au fost realizaţi în perioada Renaşterii.
Muzeul Capitoliului, Roma.
© Dagli Orti

Cucerirea lumii mediteraneene

Arc etrusc. *Poarta Volterra* (sec. III-II î.C.), Toscana.
© Dagli Orti

Zidul lui Hadrian între Anglia actuală şi Scoţia.
© D. Ball/Diaf

Este surprinzător să se constate că şi cele mai vechi vestigii de locuire stabilă găsite la Roma corespund datei întemeierii ei legendare, în secolul VIII î.C. Este vorba despre cîteva case din crengi, grupate în mici sate. Abia după sosirea etruscilor, care se instalează în situl Romei la sfîrşitul secolului VII î.C., devin cele şapte coline un adevărat oraş înconjurat de ziduri groase. **Etruscii** întreţin legături strînse cu grecii. Romanii preiau de la aceştia alfabetul, religia şi tehnica bolţii*.

De la republică la imperiu

În 509, **Tarquinus,** rege din **Etruria,** a fost înlăturat din Roma şi s-a proclamat **republica.** Aceasta s-a fondat pe principiul separării puterilor; **comiţiile** (adunări ale poporului) aleg **magistraţii** care au putere executivă. Aceştia numesc **senatorii,** responsabili cu politica externă şi cu finanţele. În ciuda acestei organizări, societatea romană este dominată de profunde inegalităţi. **Patricienii** (aristocraţia) deţin puterea, pe cînd **plebeii** (poporul) sînt îndepărtaţi de la aceasta, pînă cînd, în secolul IV, au loc o serie de reforme care să le permită accederea la magistraturi.

Secolul IV marchează **începutul politicii expansioniste a Romei** care, la sfîrşitul secolului III, cucereşte întreaga Peninsulă italică. În secolul II, spiritul expansionist roman, din ce în ce mai îndrăzneţ, întreprinde cucerirea întregului bazin mediteranean şi în special a Greciei. Astfel, în secolul I, imperiul se întinde din Spania pînă pe coastele siriene, transformînd Mediterana într-o adevărată mare interioară – *Mare nostrum*. Această extindere dă loc la un amestec cultural, care va constitui ulterior civilizaţia romană. Misterele Orientului cuceresc spiritele, dar, mai presus de orice, rafinamentul intelectual al Greciei este cel care suscită admiraţia romanilor. De fapt, se schimbă religia. Ea acceptă unii zei orientali, aşa cum este cultul lui Mythra. Romanii sînt fascinaţi de imaginaţia mitologiei greceşti, care contrastează cu austeritatea zeilor etrusci, şi îşi formează propriul panteon, care îl reproduce pe acela al grecilor.

În acelaşi timp, inadaptată la rapida extensiune a Romei, viaţa politică se scufundă în haos şi, în secolul I, izbucneşte războiul civil. Mai mulţi generali, între care **Pompei** şi **Cezar,** sînt aduşi rînd pe rînd la putere. Şi, în final, **Octavian,** nepot şi fiu adoptiv al lui Cezar, care restabileşte ordinea şi proclamă **imperiul.**

Imperiul (secolele I-II d.C.)

În 31 î.C., **Octavian Augustus*** îl înlătură pe **Antoniu,** aspirînd la putere. Din acel moment începe ascensiunea sa spre vîrful ierarhiei. Din partea adunărilor obţine treptat puteri absolute. În domeniul militar este numit **imperator•**, în politică **princeps•** şi în domeniul religios **augustus•**.

După dinastia Iulio-Claudienilor (aceea a lui Augustus) urmează cea a Flavienilor, provenită din rîndurile burgheziei. Sub dinastiile Antoninilor şi Severilor, în secolul II d.C., imperiul cunoaşte epoca de aur. Structurile au fost stabilite: diferitele adunări populare au dispărut şi puterea imperială este reprezentată în provincii de către prefecţi, plasaţi sub autoritatea directă a suveranului. Administraţia, bazată pe o puternică birocraţie, este foarte dezvoltată. În 117 d.C., la moartea lui Traian, imperiul atinsese extensiunea maximă şi cuceririle iau sfîrşit. Teritoriile sale se delimitează printr-un zid, **limes***, apărat de garnizoanele care romanizează regiunile cele mai izolate.

Pacea (**pax romana**) domneşte în imperiu, permiţînd libera circulaţie a mărfurilor datorită unei reţele de drumuri foarte dezvoltate. Economia este, aşadar, înfloritoare şi, în plus, autoritatea imperială este relativ tolerantă faţă de puterile locale. Cu toate acestea, împăratul îşi impune cultul persoanei în tot imperiul.

Împăratul Augustus purtînd o platoşă.
Statuie din marmură găsită la *Prima Porta*, Roma.
Înălţime: 204 cm. Muzeul Vatican, Roma.
© Erich Lessing/Magnum Photos

Agonia lentă a Romei (secolele III-V)

La sfîrşitul secolul II, acest echilibru se strică. **Germanii**, tînjind la bogăţia romană trec dincolo de limes şi războiul devine iminent. Puterea imperială decade în favoarea conducătorilor militari aduşi la conducerea imperiului de către armată. La mijlocul secolului III, aceşti ultimi şefi militari se succed la conducere într-un haos total: este anarhia militară. Autoritarismul acestora este greu suportat de popoare. Mai mult, războiul sărăceşte imperiul care, după fastul secolului II, intră într-o criză economică. La sfîrşitul secolului III împăratul **Diocleţian** (284-305) restaurează autoritatea imperială. Şi, pentru o mai bună gestionare a puterii, el împarte imperiul în două: Imperiul de Răsărit şi Imperiul de Apus. Succesorul lui, **Constantin,** întărit de această restructurare, reunifică imperiul şi instaurează noua capitală în Orient, la Bizanţ, care devine Constantinopol. Centrul imperiului se deplasează spre est, Roma pierzîndu-şi definitiv rolul de prim rang.

Prin edictul de la Milano, în 313, împăratul recunoaşte religia creştină, pînă atunci interzisă şi persecutată. Această acceptare marchează naşterea creştinismului în imperiu. Astfel, o dată cu sfîrşitul păgînismului, o mare parte a identităţii culturale şi artistice a Romei moare, marcînd dispariţia artei romane caracteristice.

Porta Nigra din Trevi.
Unul dintre vestigiile Imperiului roman în Germania.
© Dagli Orti

De la etrusci la greci: sinteza romană

Artă etruscă. *Sarcofagul soților*, 520 î.C.,
găsit la Cerveteri.
Muzeul național Vila Giulia, Roma.
© Dagli Orti

Artă etruscă. *Colier de aur*, găsit la Todi (sec.V-IV î.C.).
Muzeul național Vila Giulia, Roma.
© Dagli Orti

Apărută la începutul secolului VII î.C., **arta etruscă** cunoaște perioada sa de apogeu în secolele VI și V. Primește atunci influențe din Orient, mai ales din Grecia arhaică. În toate domeniile creației, aceste influențe vor fi amplu reinterpretate, după propriul spirit, care acordă o importanță deosebită stilului decorativ, spontan și vioi, puternic legat de realitate.

Templele, inspirate de cele grecești, au proporții robuste și sînt înălțate pe un podium. Sînt alcătuite din trei *cellae* succesive, precedate de un portic cu coloane. Nici unul dintre aceste temple, construite din cărămidă și lemn, nu s-a păstrat pînă astăzi. Totuși ne sînt cunoscute datorită arhitecturii funerare, care deține un loc important în lumea etruscă. Sălile interioare ale acestor impresionante morminte, deasupra cărora sînt așezați tumuli•, reproduc, de fapt, arhitectura religioasă sau pe aceea a construcțiilor civile.

Statuara etruscă folosește, de obicei, teracotă și bronz.

În domeniul artei funerare, teracota este folosită în special pentru sarcofagele mari în formă de gisant pe jumătate lungit*, specifice stilului etrusc. În marile morminte etrusce a fost găsit un mobilier funerar bogat, între care remarcabile creații de orfevrărie, realizate prin tehnici ale filigranului• și ale granulației•.

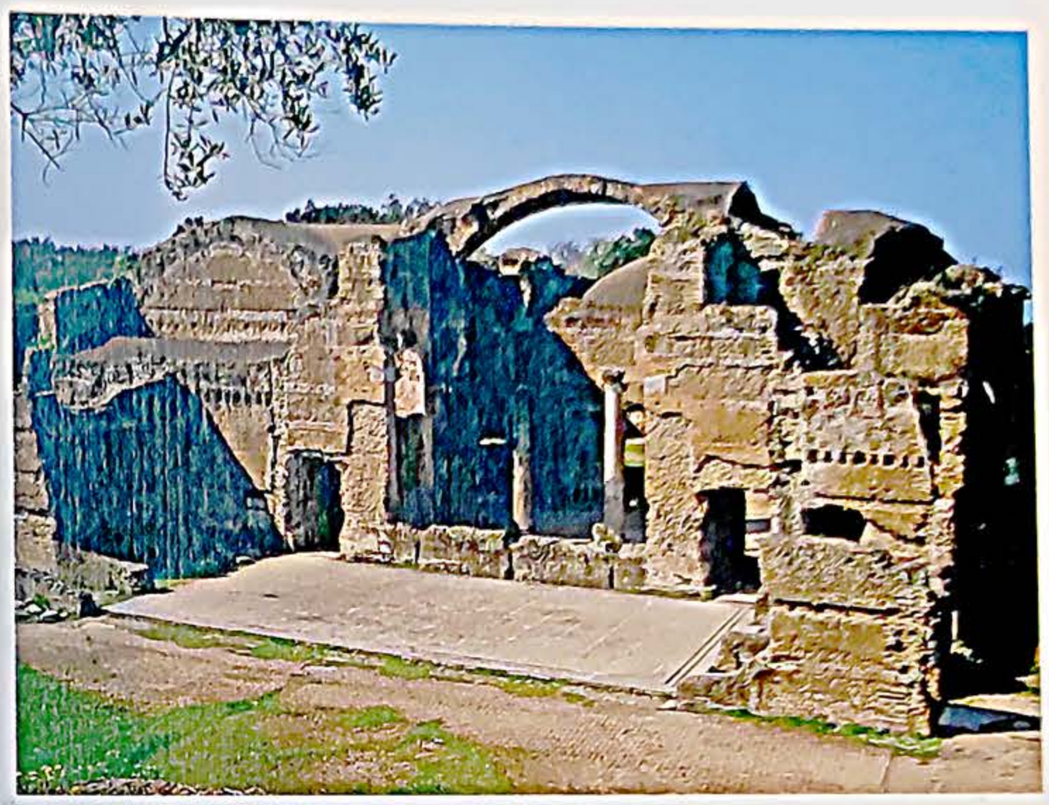
Afară de acest mobilier, zidurile acestor morminte imense oferă privirilor fresce minunate care, cu ajutorul unei palete• bogate, evocă canoanele Greciei arhaice, reinterpretate într-un stil viu și imaginativ.

De la arta etruscă la arta romană

O dată cu căderea Tarquinilor, arta etruscă suferă un recul. Totuși, mai mult de trei secole, ea va domina, împreună cu arta greacă, producția artistică a Romei. Începînd din secolul II î.C., cînd arta romană își va fi găsit propria identitate, arta etruscă va fi prezentă mai ales în producerea urnelor funerare din piatră. Treptat, arta etruscă se pierde puțin cîte puțin în arta romană, dar, amprenta ei rămîne vizibilă în curentul realist al celei din urmă.

Arhitectura romană

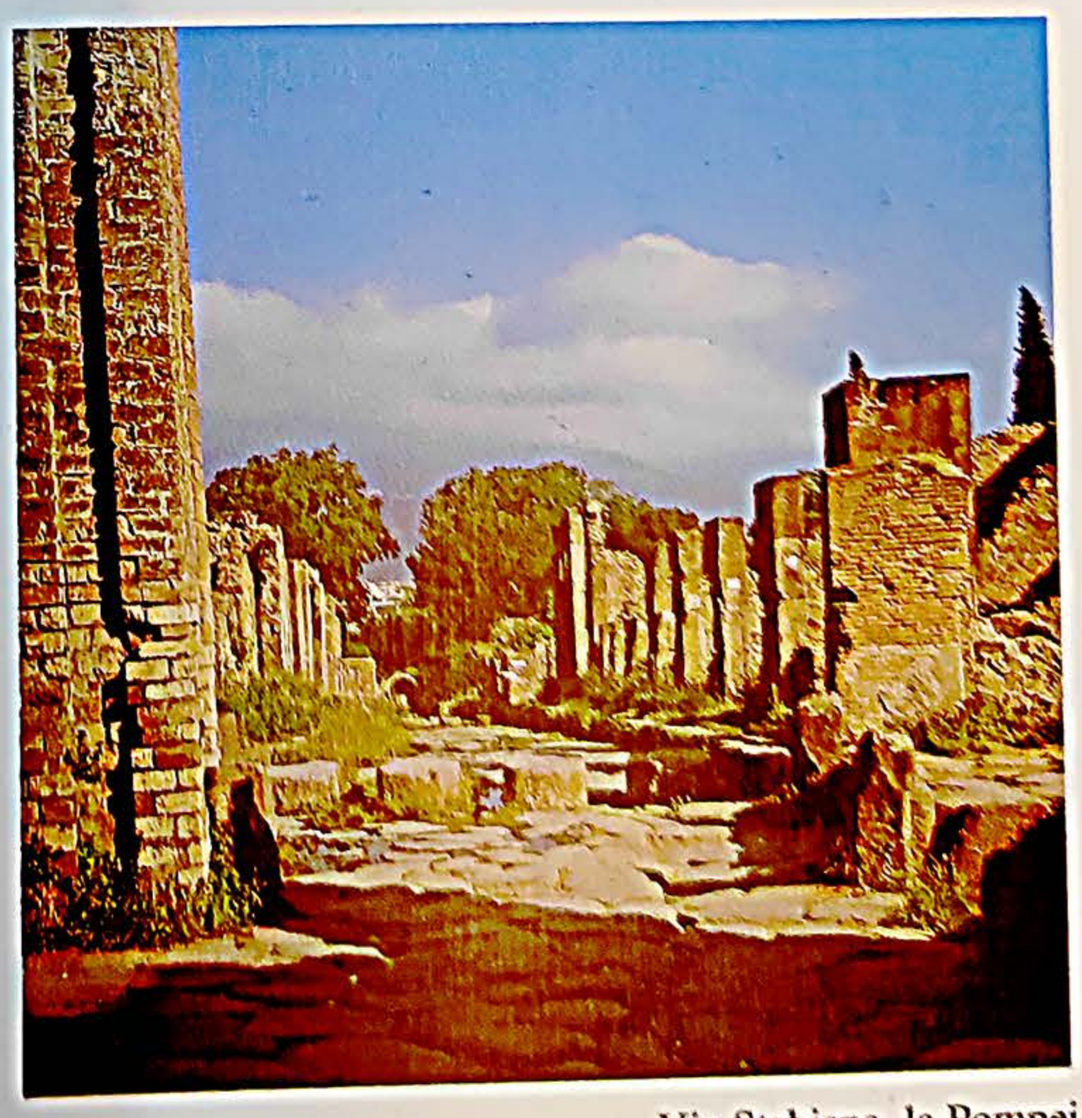
Arhitectura romană îşi afirmă propria identitate începînd din secolul II î.C., prin punerea la punct a tehnicii **blocajului***: un mortar dur, în care sînt amestecate bucăţi de piatră. Acest material maleabil constituie structura oricărui edificiu roman. Rînd pe rînd, arhitecţii îi studiază toate calităţile tehnice. Astfel, blocajul permite elaborarea şi răspîndirea formelor din ce în ce mai complexe: arcul, bolta şi cupola. Cele trei elemente devin specifice arhitecturii romane. Blocajul, nefiind plăcut privirii, este mascat prin blocuri de piatră tăiată: **parament.** Pentru edificiile majestuoase şi pentru interioarele bogate, paramentele sînt din marmură. Începînd cu perioada imperiului, cărămida este destul de frecvent folosită ca parament. Zidurile exterioare, eliberate de orice rol structural, capătă o funcţie decorativă foarte importantă care favorizează dezvoltarea decorului în trompe-l'oeil. Folosirea coloanei ornamentale este tot mai răspîndită, ca şi utilizarea stilului corintic, propice pentru fastul decorativ. Pe de altă parte, marile calităţi şi posibilităţi tehnice ale blocajului permit realizarea unor edificii din ce în ce mai mari, corespunzînd gustului roman pentru supradimensionare.



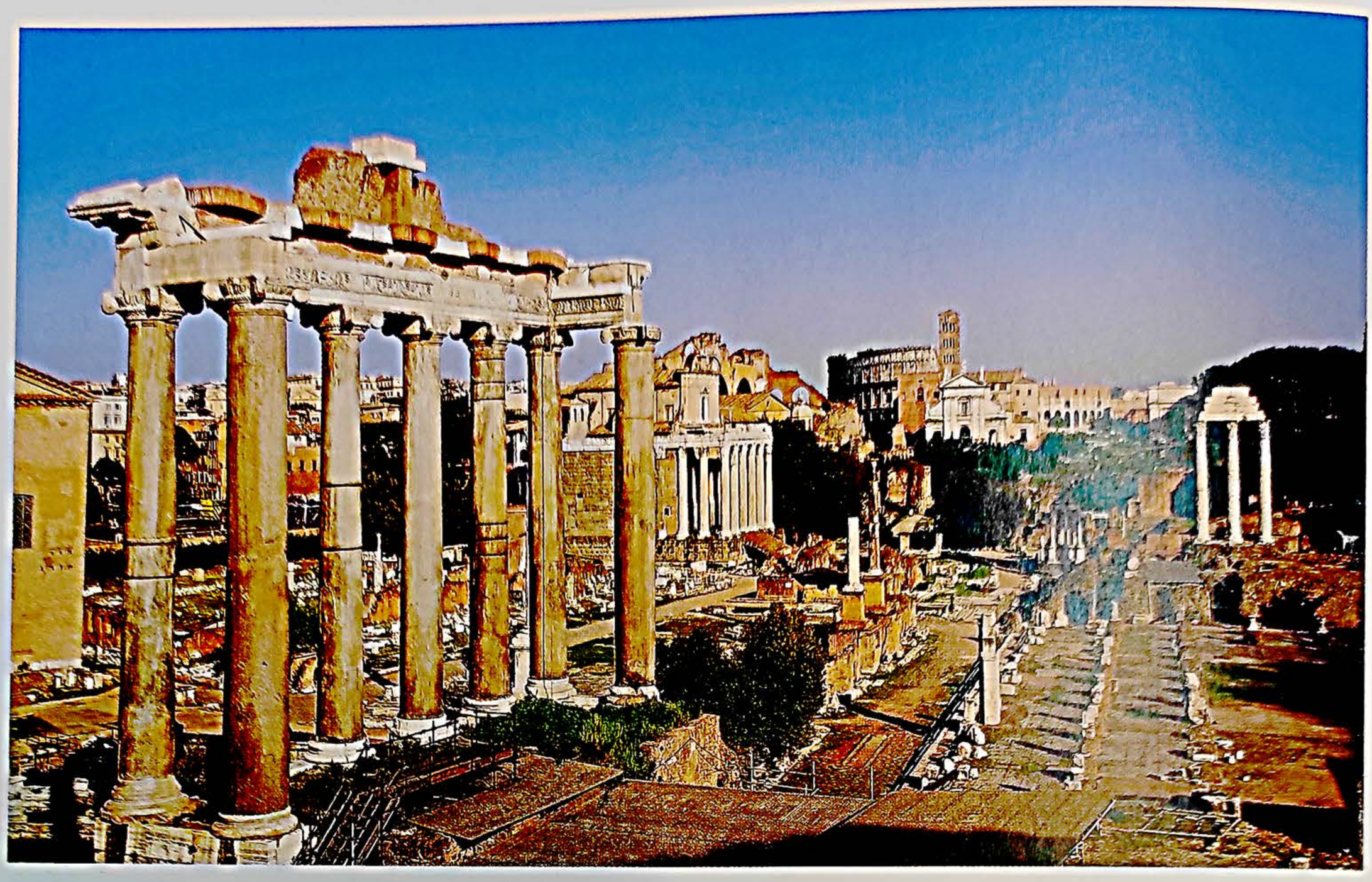
Termele vilei lui Hadrian, la Tivoli, unde e folosită din plin tehnica blocajului.
© Dagli Orti

Urbanismul

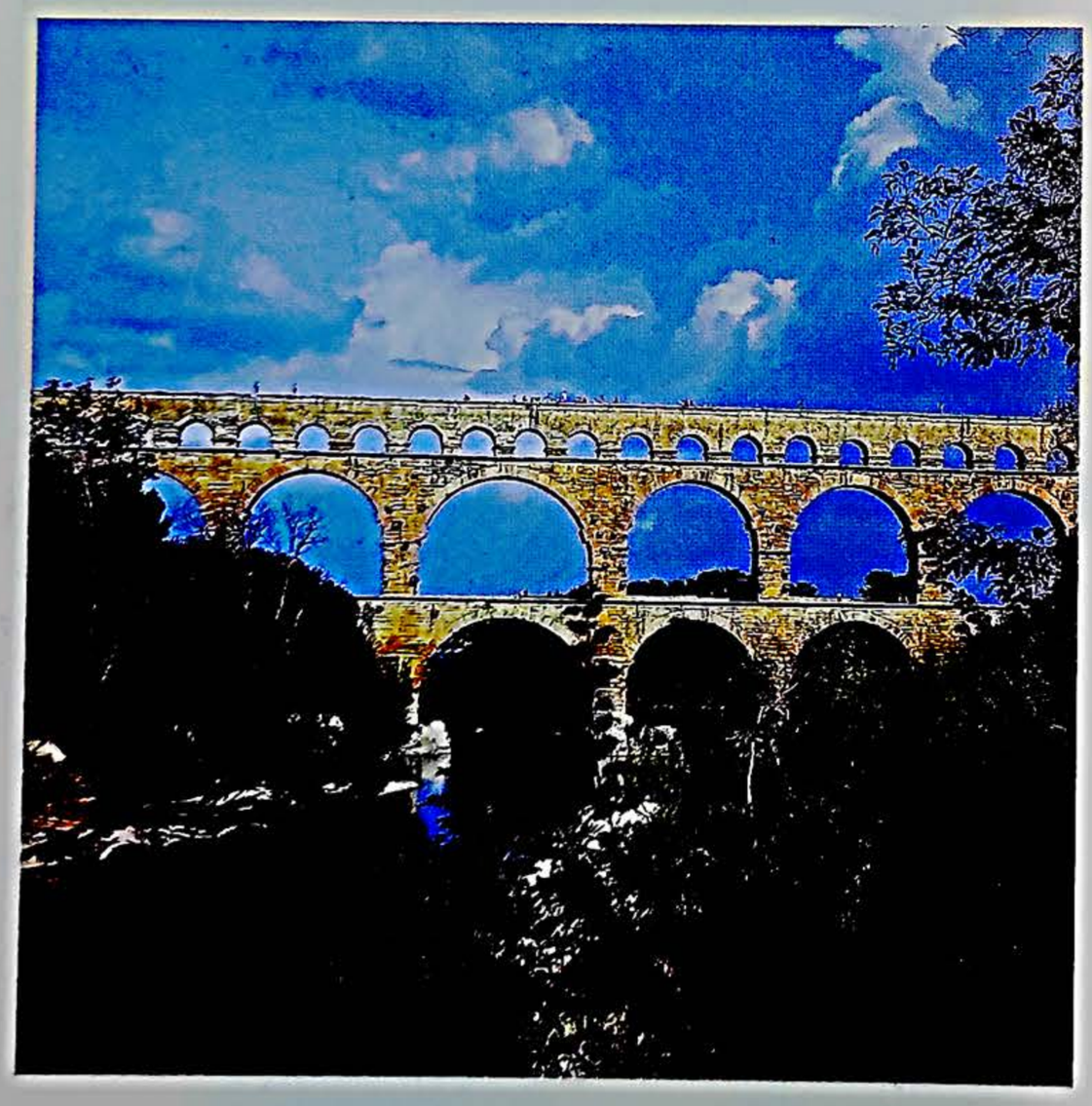
După exemplul civilizaţiei greceşti, oraşul se află în centrul lumii romane. Începînd cu secolul I şi conform cu simţul său ascuţit pentru organizare, Roma desfăşoară un urbanism foarte riguros. Acesta se inspiră din planul grecesc în forma tablei de şah şi din cel al taberelor militare. Astfel, oraşele sînt împărţite de o reţea de străzi* care se întretaie în unghi drept, şi care despart spaţiul în *insulae* (insule). Acest caroiaj are în vedere dezvoltarea ulterioară a oraşului, după aceeaşi ordonare strictă. În centrul oraşului, cele două axe principale – **cardo** (orientat nord-sud) şi **decumanus** (est-vest) – se întretaie în unghiuri drepte. În punctul lor de întîlnire se găseşte un **forum*** (p. 44), **loc privilegiat** al vieţii urbane. Forul este un loc dreptunghiular, înconjurat de porticuri, în jurul căruia sînt repartizate, după un ax exact, **templul** (centrul religios), **bazilica** (centrul comercial şi judiciar) şi **curia** (centrul politic). Reproducerea minuţioasă a acestui plan în toate oraşele de provincie permite puterilor politice să unformizeze şi să romanizeze imperiul. În mod paradoxal, Roma, capitala, constituie o excepţie. În realitate, supus hazardului istoriei, urbanismul său s-a dezvoltat într-un mod anarhic, ca şi forurile sale (republicane şi imperiale) alăturate fără nici o ordine. Oraşul roman se înscrie în imensa reţea de drumuri şi canalizări care brăzdează imperiul. Construcţia de apeducte* (p. 44), care se dezvoltă începînd cu secolul IV î.C., arată stăpînirea perfectă a posibilităţilor oferite de tehnica arcului.



Via Stabiana, la Pompei
© Dagli Orti



Vedere generală a **forului roman.**
© Dagli Orti



Podul din Gard, apeduct roman din secolul I î.C.
© Dagli Orti

Arhitectura civilă şi pentru distracţii

Arhitectura civilă romană răspunde celor două imperative majore: pe de o parte, grija pentru exigenţele practice şi, pe de altă parte, un aspect grandios, monumental.

Cele patru forme principale ale arhitecturii romane sînt: bazilica, termele, teatrul şi amfiteatrul.

Bazilica este, pe rînd, piaţă sau tribunal. Se prezintă sub forma unei construcţii dreptunghiulare, împărţită, de obicei, în trei nave, nava principală fiind mai înaltă decît cele laterale şi străpunsă de ferestre în partea sa superioară. Nava centrală se termină cu o absidă în care îşi avea sediul **curia.**

Termele sînt o invenţie tipic romană. Loc pentru baie şi pentru întîlniri, deţin un loc principal în viaţa cotidiană.

Teatrul, apărut din conceptul grecesc al gradenelor sprijinite de o colină, este, la romani, o clădire de sine stătătoare. Peretele scenei *(scenae frons)* este cel pe care se montează decorul.

Amfiteatrul* (p. 48), invenţie specific romană, este conceput cu puţin înainte de începutul erei noastre, pentru jocurile de circ şi pentru luptele de gladiatori.

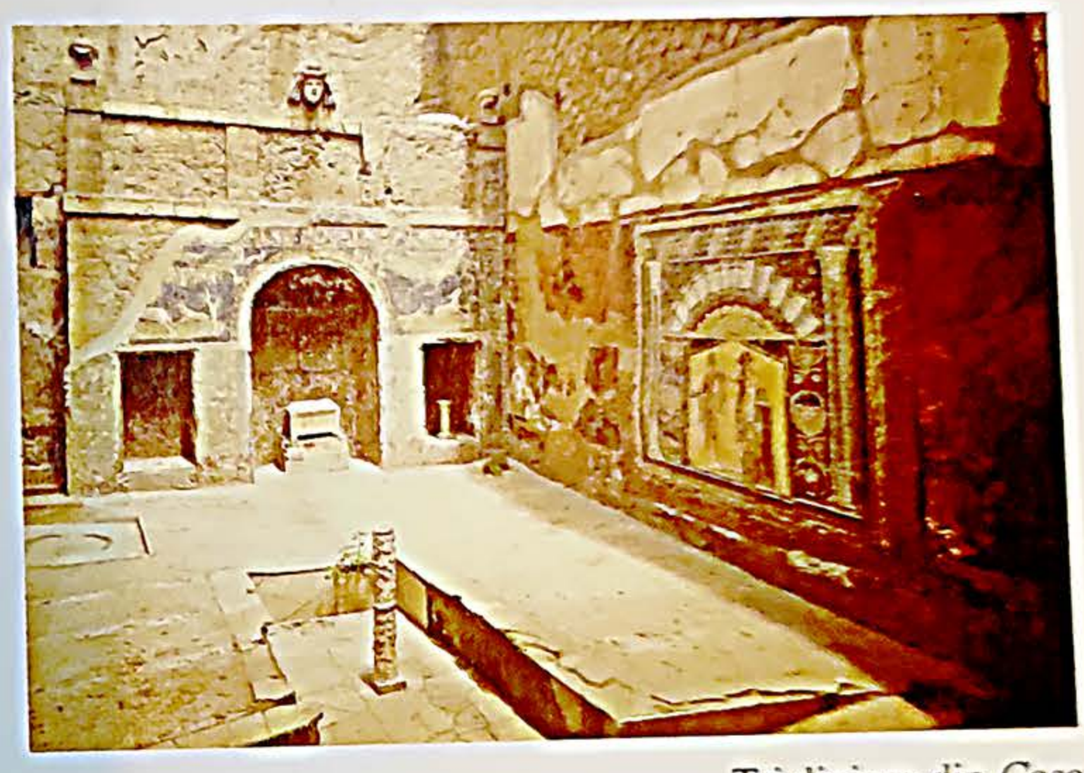
Arhitectura casnică

Arhitectura casnică, decorată luxos, dovedeşte un fel de a trăi foarte rafinat. În oraş, familiile înstărite locuiesc în **domus.** Aceste case, reluînd schema locuinţelor din Grecia elenistică, se organizează în jurul unui atrium şi a unui peristil*. La ţară, **villae** ţin loc şi de reşedinţă luxoasă şi de fermă. Acest lux contrastează cu condiţiile mizere din locuinţele obişnuite din oraş *(insulae)*.

Atrium şi primul peristil la *Casa Faunului*, Pompei. © Scala

Arhitectura religioasă

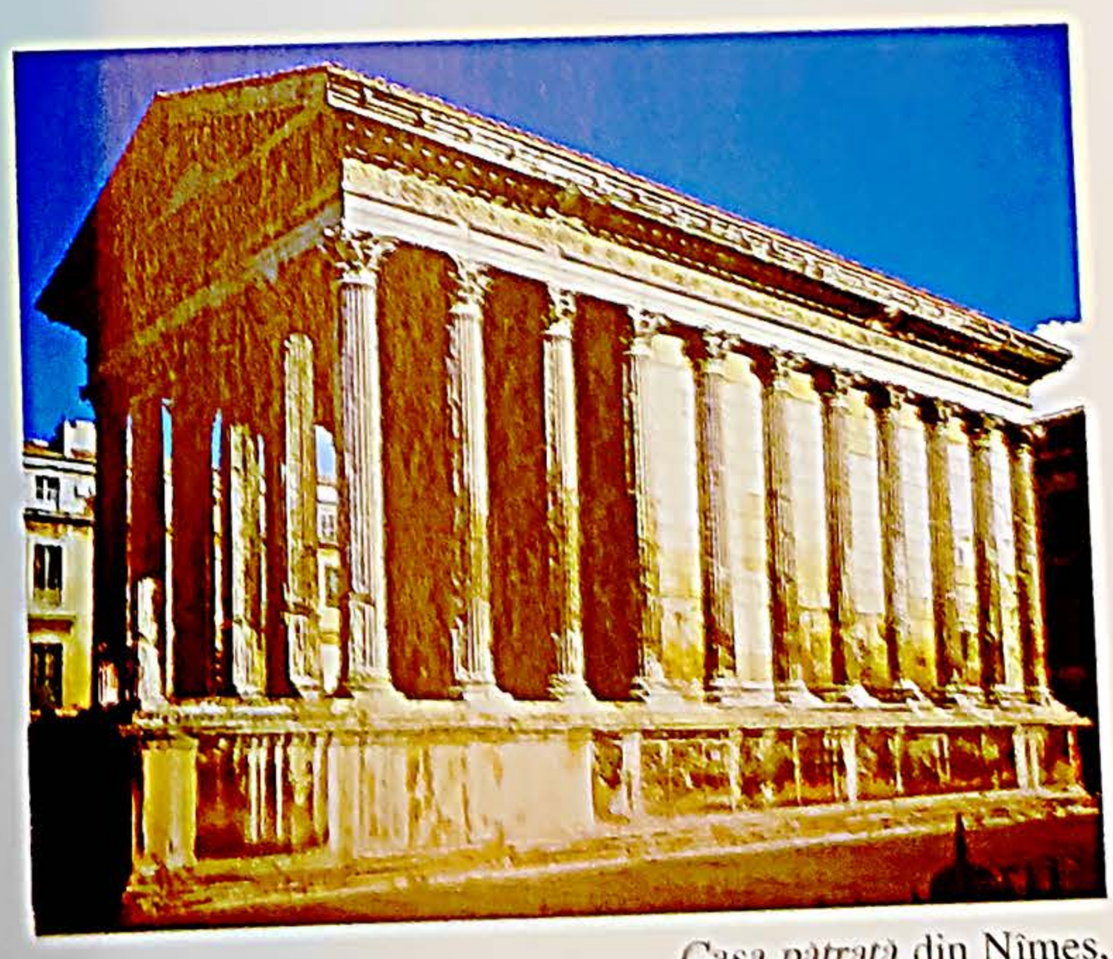
În Imperiul roman, arhitectura religioasă înfăţişează nu numai puterea zeului, ci, începînd cu Augustus, şi puterea împăratului. De altfel, consacrat adesea cultului împăratului divinizat, templul* reia schema etruscă şi italică. El este construit pe un podium înalt, care îi asigură o poziţie dominantă. Porticul faţadei este susţinut de o colonadă care se prelungeşte, pe laturile templului, prin coloane ataşate pereţilor cellei. Templul roman este, deci, **pseudoperipter•**. Decoraţia lui, sobră la exterior, este luxuriantă în interior. Există, de asemenea, mici temple circulare inspirate din tholosul grecesc. În secolul II d.C., inovaţiile arhitecturale realizate în domeniul civil cuprind şi arhitectura religioasă care adoptă forme mai originale. Este cazul templelor circulare pe cupolă, dintre care **Panteonul** (118-128) lui Hadrian rămîne exemplul cel mai strălucitor* (p. 50).



Triclinium din *Casa lui Neptun şi a Amfitritei*, Herculanum. © Scala

Arcul de triumf

În ce priveşte aspectul propagandistic al arhitecturii imperiale, arcul de triumf este cea mai bună dovadă* (p. 38). Este o construcţie destinată exclusiv prezentării unei decoraţii pentru gloria împăratului. Forma lui este simplă: unul sau trei arcuri care susţin un atic pe care se înalţă o sculptură a împăratului victorios. Monumentalitatea lui este întărită de locul strategic pe care îl ocupă în oraş.



Casa pătrată din Nîmes, datînd din epoca lui Augustus. © Dagli Orti

O sculptură caracterizată prin individualizare

Portretul

Preocuparea pentru portret este trăsătura cea mai originală a artei romane. Spre deosebire de spiritul grecesc, ataşat ideii de reprezentare a omului în general, mentalitatea romană preamăreşte individualizarea şi identificarea. În domeniul sculpturii, importanţa lor este atît de însemnată încît studiul corpului omenesc este minimalizat. Într-o asemenea măsură încît, foarte frecvent, se fabrică în serie corpuri de statui, la care se adaugă ulterior capete sculptate, personalizate. Portretul este, deci, în centrul creaţiei în sculptură. Este un mijloc de afirmare a statutului social şi îşi are

Statuia în marmură a lui Marc Aureliu, datînd din secolul II.
Piața Capitoliului, Roma.
© Dagli Orti

Unul dintre basoreliefurile de pe *Ara Pacis* (altarul Păcii), Roma.
© Artephot Nimatallah

originea în două surse principale. Una este portretul elenistic, cealaltă este **tradiția funerară etruscă** prin care se impunea executarea unei măști de ceară după fața defunctului, pentru a înregistra cu fidelitate trăsăturile acestuia.

Sub imperiu, arta portretului se încarcă cu o puternică dimensiune propagandistică. Imaginea suveranului este transmisă de-a lungul întregului imperiu, fapt ce impune ca portretul să nu fie o redare pe de-a-ntregul realistă, de vreme ce trebuia să conțină calitățile psihologice pe care împăratul dorea să le atașeze imaginii sale. Astfel, împăratul Augustus își atribuie valorile de ordine și de echilibru, dragi Greciei din perioada clasică, încurajînd un stil puternic clasicizant. Toți împărații Iulio-Claudieni se vor strădui să-i semene lui Augustus, pentru a-și marca, în mod simbolic, filiația. Acest curent clasicizant se regăsește în secolul II în timpul împăratului Hadrian, dar încărcat cu o semnificație diferită. Interpretat într-o manieră mai profundă, el conferă suveranului imaginea unui erudit, pătruns de marea cultură greacă*. Uneori, portretul imperial este urmașul tradițiilor elenistice. Sub Nero sau Caligula, acest stil dă o imagine romantică și patetică a împăratului.

Relieful sculptat

Relieful roman sculptat este continuatorul celui grecesc. Totuși, el aparține unei perspective total diferite și prezintă un stil radical nou. Este întotdeauna realizat în altorelief, pe mai multe planuri, și este caracterizat de multă animație. Relieful istoric, combinînd propaganda cu individualismul, urmărește să pună în valoare raporturile care îl leagă pe cetățean de zei și, mai ales, de stat. Descrie, deci, întotdeauna scene exacte care se derulează în momente precise. Așa stau lucrurile și în scena recensămîntului pe care o prezintă relieful lui Domitius Ahenobarbus (secolul I î.C.), primul relief istoric găsit pînă acum. Sub imperiu, relieful istoric este, bineînțeles, folosit în scopuri propagandistice, în special pe arcurile de triumf sau pe coloanele comemorative. Identificarea și individualizarea protagoniștilor reprezentați sînt esențiale. Evoluția stilistică a reliefului imperial, relativ similară cu cea a portretului, poate fi studiată cu ajutorul celor mai importante jaloane ale sale: ***Ara Pacis**** a lui Augustus (primul relief imperial), reliefurile de pe **arcul lui Titus** (spre 71 d.C.), cele de pe **columna lui Traian*** (113 î.C.) sau cele de pe **arcul lui Constantin** (în jurul anului 312), ultimul dintre arcurile de triumf.

Alături de relieful istoric, se găsesc reliefurile mitologice care răspund unor necesități de cult. Pe de altă parte, din secolul II, ritul înhumării se generalizează treptat, luînd locul ritului incinerării. Se extinde realizarea sarcofagelor din marmură și relieful funerar cunoaște o mare dezvoltare. Aceste reliefuri combină, în reprezentări

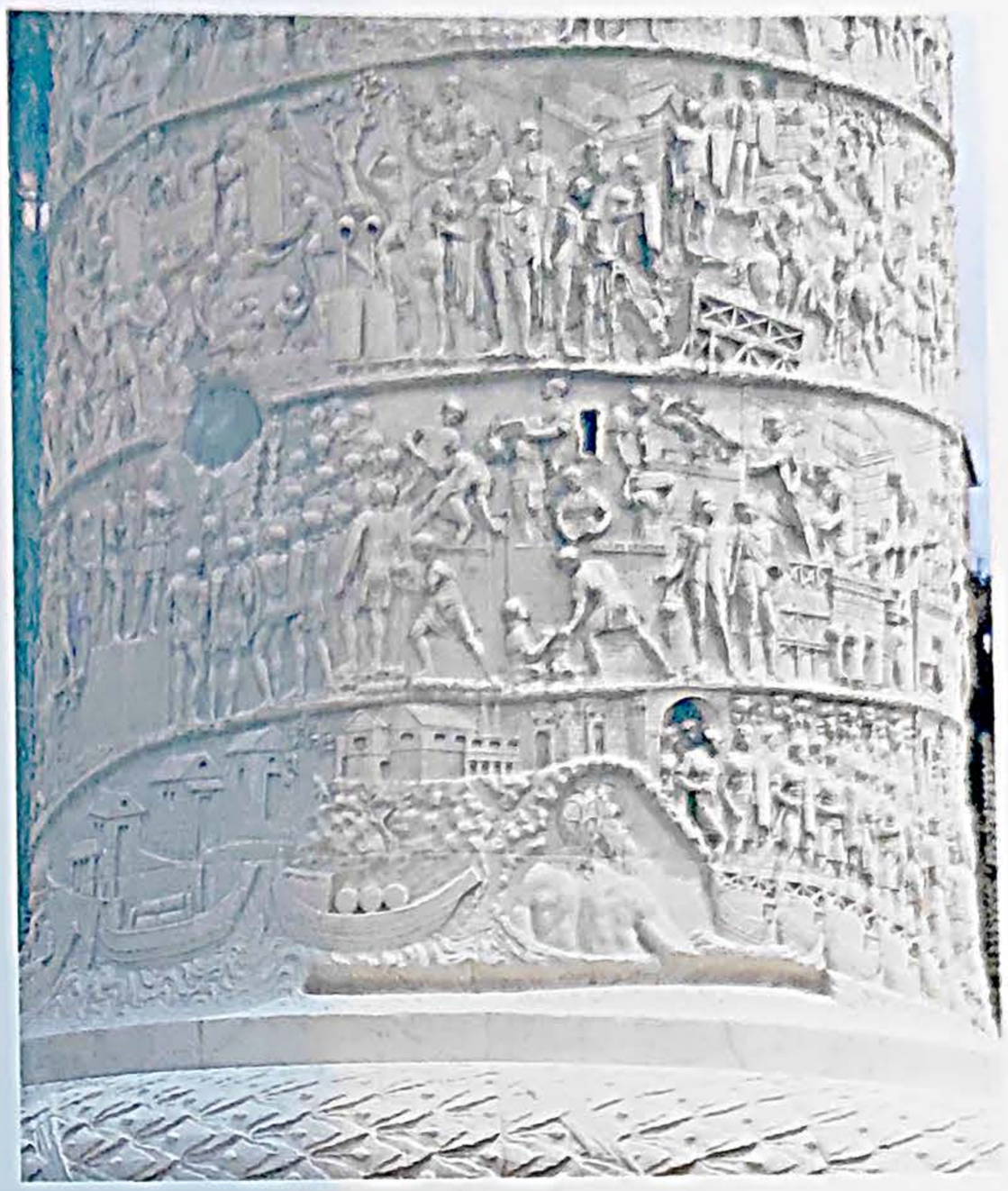
stereotipe, o mare complexitate, ivită din barocul elenistic, cu puternice influenţe orientale (ghirlande de frunze, reprezentări arhitecturale). Înrîuririle orientale se generalizează şi, în secolul IV, cînd creştinismul cuprinde tot imperiul, vor fi preponderente în domeniul sculpturii.

Decoraţia interioară – mărturie a unei arte de a trăi extrem de rafinate

Pictura romană ne este bine cunoscută datorită vestigiilor de fresce*• din oraşe ca Pompei, distrus de erupţia Vezuviului în 79 d.C. Aceste vestigii ne permit identificarea evoluţiei picturii romane începînd din secolul II î.C. Pereţii încăperilor sînt despărţiţi în panouri, încadrate de elemente decorative (coloane, baleeştri) de o foarte mare fineţe a execuţiei. În centrul acestor panouri sînt executate mici tablouri reprezentînd scene mitologice sau peisaje.

Mozaicul• este o componentă esenţială a decoraţiei arhitecturale şi acoperă atît suprafaţa solului cît şi pe cea a pereţilor.

Producerea mozaicurilor cunoaşte numeroase variante regionale, şcoala cea mai creativă fiind, fără îndoială, cea din Africa.



Columna lui Traian (detaliu). Trei reliefuri reprezentînd jos, cotul Dunării şi, sus, episoade din campania împotriva dacilor. © Dagli Orti

Fresce de la casa Vetius, Pompei. © Dagli Orti

Amfiteatrul flavian: *Colosseum*
(către 70-80 d.C.), Roma

© Dagli Orti

Cei trei împăraţi Flavieni intervin în construcţia edificiului. Primul, **Vespasian,** începe şantierul în 70. Fiul lui, **Titus,** inaugurează clădirea în 80 şi **Domiţian** termină lucrările, începînd din 81. Amfiteatrul flavian se înalţă pe locul unui lac artificial, amenajat din dorinţa lui Nero de a se distra, în parcul Casei de aur *(Domus aurea).* Acest amfiteatru, cel mai mare care a fost realizat vreodată, a primit numele de *Colosseum* către secolul VIII al erei noastre. Originea acestui nume este o aluzie la statuia „colosală" a lui Nero, care se găsea în vecinătatea amfiteatrului.

Acest amfiteatru îi oferea împăratului o mare varietate de spectacole, de la luptele de gladiatori şi pînă la reprezentaţiile teatrale cu efecte deosebite de regie.

Descriere

Termenul de „amfiteatru" descrie edificiul; este vorba despre două teatre alipite, care formează o arenă de formă circulară. Pentru a mări capacitatea *Colosseumului*, i s-a dat o formă eliptică. Dimensiunea exterioară este de 188 m pe 156 m, aceea a arenei de 86 m pe 54 m, şi înălţimea totală de 48,50 m. Faţada este alcătuită din trei rînduri de arcade suprapuse, deasupra cărora se ridică un al patrulea etaj atic

străpuns de ferestre. Arcadele evită aspectul lipsit de grație pe care l-ar fi avut un zid plat, de dimensiuni mari, și permit dirijarea împingerilor provocate de enorma masă de zidărie, pentru a evita riscurile fisurării.

Patruzeci de arcuri acoperă întregul perimetru al *Colosseumului*. Stîlpii care le separă, construiți în travertin, măsoară 2,40 m lățime și 2,70 m adîncime. Fiecare stîlp este împodobit cu o semicoloană în stil doric (toscan) la primul nivel, în stil ionic la al doilea nivel, în stil corintic la al treilea nivel. Aticul plat, care surmontează cele trei șiruri de arcade, se îmbină armonios cu pilaștri corintici.

La fiecare extremitate a celor două axe ale elipsei se deschide cîte o poartă. Aceste intrări principale permiteau accesul direct în arenă. Pentru a organiza circulația celor 50 000 de persoane, cît era capacitatea amfiteatrului, la fiecare nivel, sub gradene, se găsea o rețea de culoare concentrice. Scările interioare legau fiecare etaj conform axelor radiale.

La mijlocul etajului superior, un șir de console susținea catarge de zeci de metri lungime care, traversînd partea proeminentă a cornișei, serveau la întinderea unei pînze uriașe, *(velum)*, care proteja gradenele de arșița soarelui. Rămîne încă dificil de înțeles cum se manevra această pînză.

O șapă de ciment acoperea cea mai mare parte a arenei. Restul arenei era acoperit cu un planșeu mobil, care permitea scoaterea elementelor de decor. Sub arenă, culoare și celule adăposteau „serviciile" necesare jocurilor.

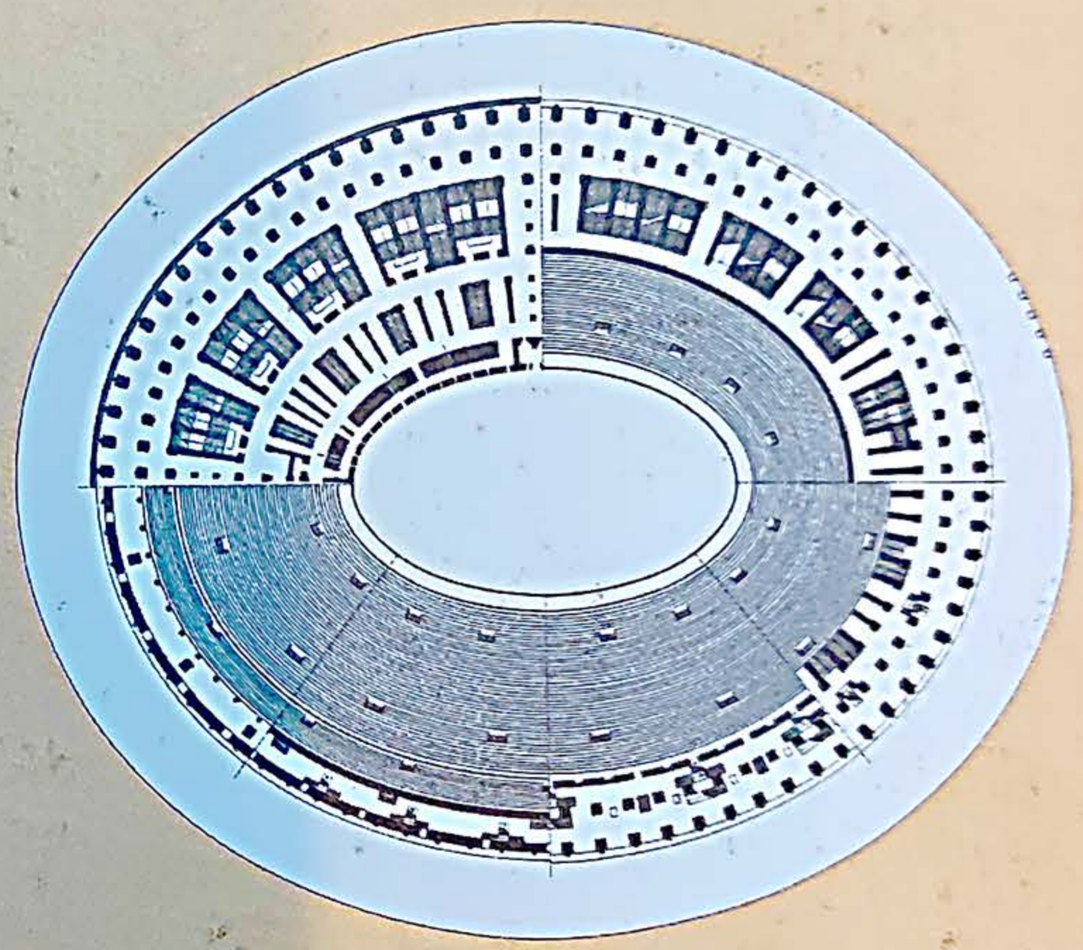
Comentariu

Cele trei tipuri de coloane suprapuse, adosate zidului dintre arcade, nu au nici o utilitate funcțională. Ele nu constituie decît o îmbrăcăminte decorativă, specifică arhitecturii romane.

Spre deosebire de teatrele grecești, elenistice, construite totdeauna pe panta unei coline, amfiteatrul *Colosseum*, construit pe un teren plat, constituie o inovație tipic romană. Măiestria arhitecților se manifestă aici în folosirea diferențiată a materialelor: **blocajul pe bază de lavă** pentru fundații, **tuful** pentru părțile care lucrau mai puțin, **piatra ponce** pentru bolți, care trebuiau să fie ușoare.

Fundațiile mai adînci de 6 m, într-un loc mlăștinos, precum și soluțiile găsite pentru a permite scurgerea apelor, dovedesc măiestria tehnică deosebită a inginerilor romani. *Colosseum*, miracol al perfecțiunii ordonării, rămîne expresia monumentală a unui anumit aspect al grandorii romane. El va deveni un punct de referință pentru toți arhitecții care, începînd din Renaștere, se vor inspira din fațada amfiteatrului, cu cele trei ordine (doric, ionic și corintic) suprapuse.

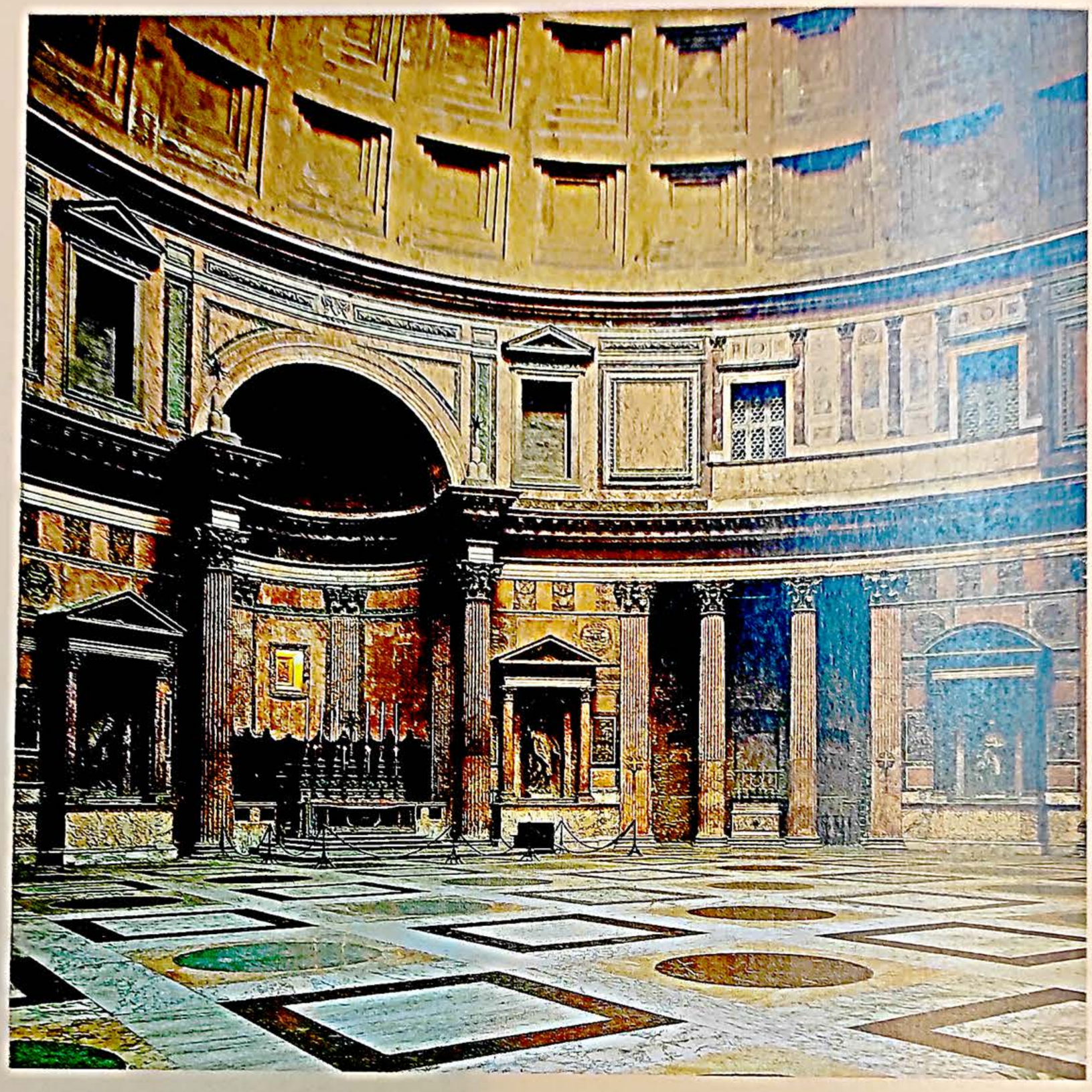
Colosseum. Vedere interioară. © Dagli Orti



Planul *Colosseumului*.
0 60 M Desen de D. Grotze după F. Rakob

Scara *Colosseumului*.
Desen de J.P Penin
după F. Rakob

Panteonul lui Hadrian (118-128 d.C.), Roma



© Scala

Chiar de la începuturi, templul a fost dedicat mai multor zei, ceea ce justifică numele care i se va da curînd. Între 118 şi 128, împăratul Hadrian începe reconstrucţia monumentului ridicat de Agrippa şi distrus în timpul unui incendiu.

Descriere

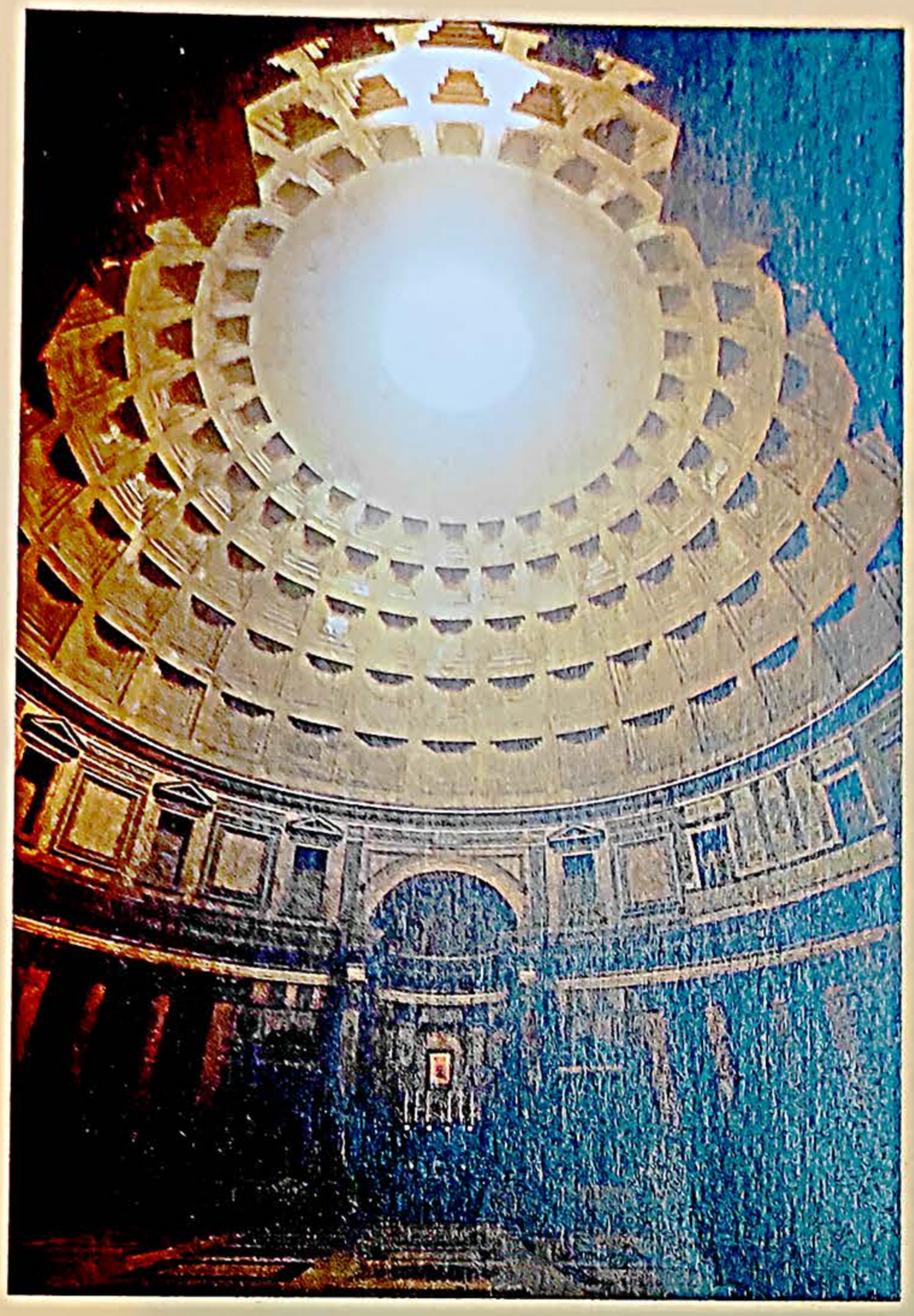
Panteonul reprezintă cea mai mare sală acoperită cu cupolă a Antichităţii, cu un diametru de 150 de picioare romane (43,30 m).

Pentru construirea acestei cupole au fost folosite metode tradiţionale foarte simple. Pe un cofraj din lemn se tasau pietre şi mortar în straturi orizontale şi, după un anumit interval de timp necesar uscării, cofrajul era demontat.

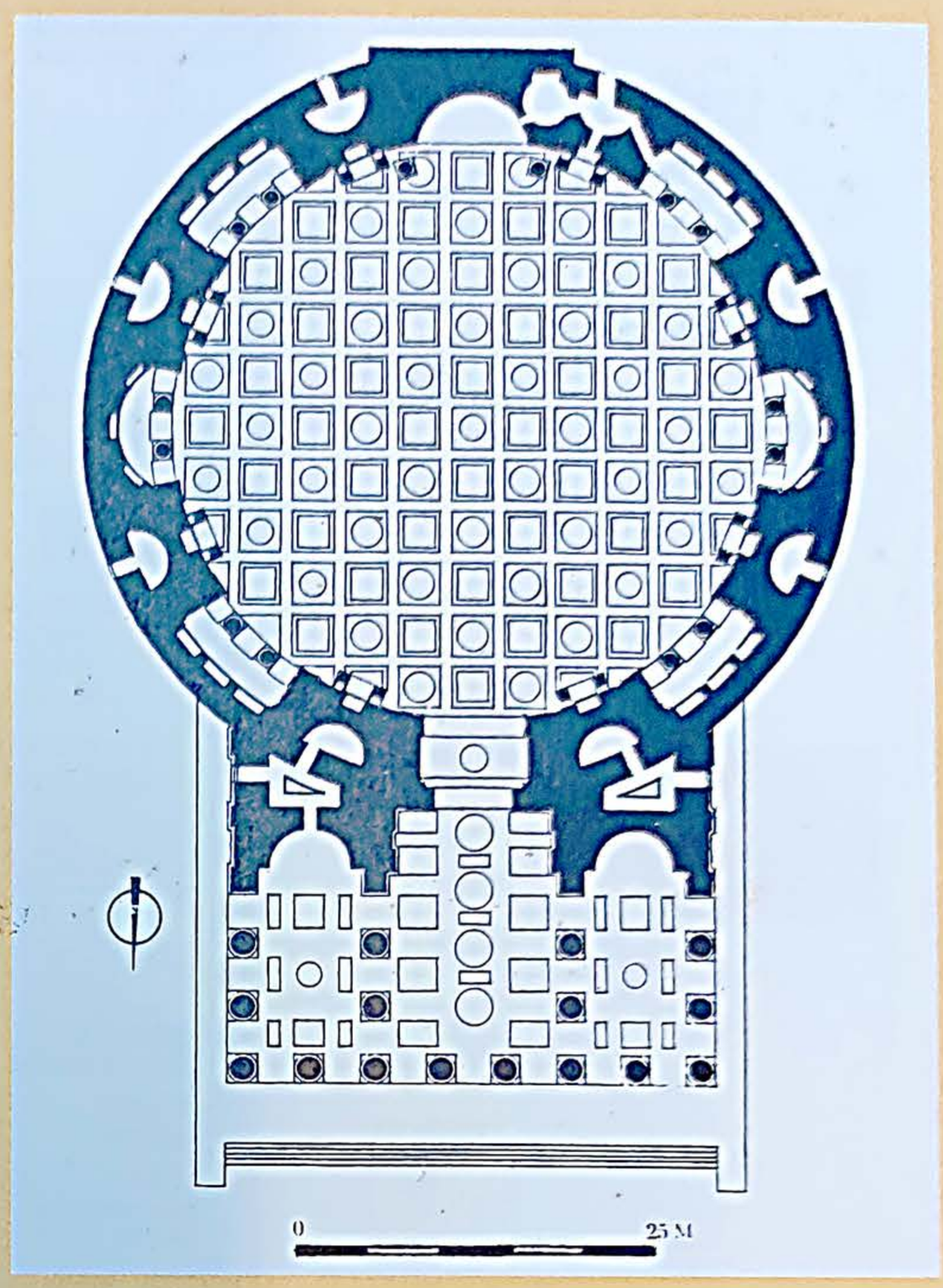
Cupola se sprijină pe ziduri deosebit de rezistente. Împingerile sînt deviate vertical, printr-un sistem de arcuri de susţinere, ascunse în pereţii cilindrului în spatele stîlpilor. Două coloane delimitează spaţiul unei nişe amenajate între fiecare element de susţinere. Cupola începe la jumătatea înălţimii spaţiului interior. Acest nivel este sesizabil în exterior prin prezenţa unei cornişe care înconjoară clădirea. Cele 145 de casete ale cupolei, dispuse pe cinci rînduri orizontale, a căror dimensiune se micşorează cu regularitate matematică, conduc privirea din ce în ce mai sus, spre marele oculus• (8,92 m în diametru), situat în vîrful cupolei.

Desenul pavajului, în marmură policromă, restaurat în secolul XIX, prezintă acelaşi repertoriu de cercuri şi pătrate ca şi acela al cupolei, şi reia liniile de fugă ale casetelor.

În interiorul cellei, aspectul de extremă măreţie o dau stucul• şi incrustaţiile în marmură.



Cupola Panteonului.
© E. Lessing/Magnum



După W.L. Mac Donald

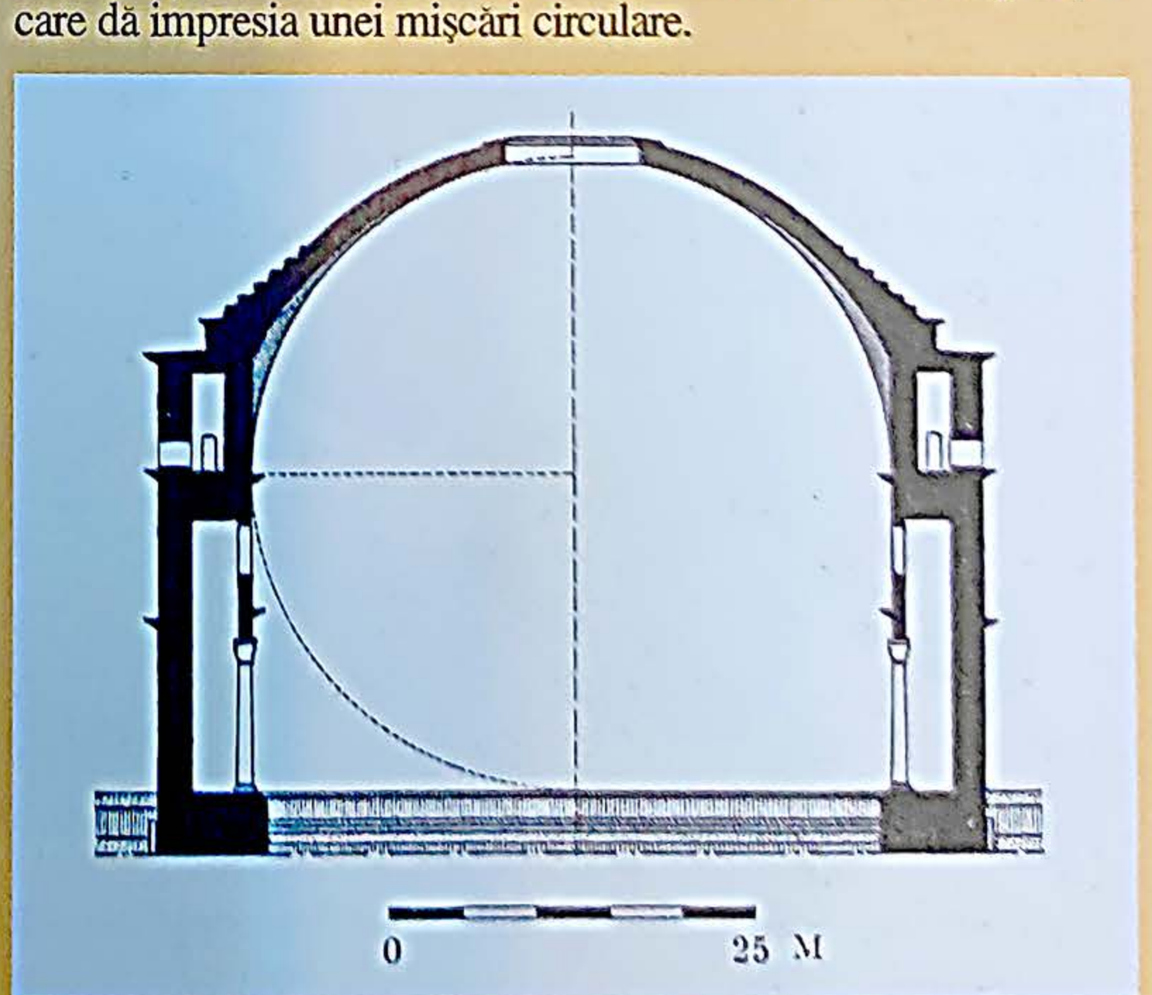
Comentariu

Arhitectura greacă era concepută pentru a fi văzută din exterior: oamenii se adunau în jurul altarului, situat în faţa templului, pentru a asista la sacrificiul liturgic. Dimpotrivă, romanii, cu Panteonul, creează un univers interior în care credincioşii se adună pentru a comunica cu zeii, izolîndu-se de lumea exterioară. Mai tîrziu, edificiile creştine vor relua această nouă concepere a spaţiului interior.

Articulaţiile arhitecturii Panteonului corespund unor motive simbolice şi necesităţilor de cult. Edificiul, dedicat divinităţilor panteonului ceresc, simbolizează prin intermediul cupolei, altădată decorată cu stele, bolta cerului. Marea deschidere centrală, care constituie unica sursă de lumină, corespunde soarelui. Raza luminoasă care trece prin această deschizătură cuprinde toată circumferinţa cilindrului, urmînd rotaţia pămîntului.

În jurul cellei, dispunerea nişelor• şi a ediculilor•, pe axe orientate după punctele cardinale, demonstrează că statuile zeilor erau plasate în spaţii simbolice desemnate de auguri. Astfel, întreg cosmosul intră în legătură cu acest spaţiu interior care face sesizabilă imaginea universului.

Panteonul se compune din trei părţi distincte:
Porticul, cu cele opt coloane corintice surmontate de un fronton înalt, anunţă că se pătrunde într-un templu. În spate, două rînduri de cîte patru coloane formează un vestibul deschis.
Zona de trecere, urmînd după portic, este o zonă dreptunghiulară care permite accesul în cella templului, prin antica poartă în bronz.
Cella. După forma rectilinie a vestibulului, marea sală a Panteonului ne surprinde prin forma ei circulară. Prin combinarea cilindrului şi a cupolei, clădirea pare a împrejmui o sferă. Evident, privirea se simte irezistibil atrasă de această compoziţie care dă impresia unei mişcări circulare.



Secţiune a *Panteonului*. Desen de D. Grötze după F. Rakob

CIVILIZAŢIA CRETANĂ

CIVILIZAŢIA MICENIANĂ

ARTA ASIRIANĂ → Decor pe ceramică, stil orientalizant

ARTA CICLADICĂ → SCULPTURĂ PRIMITIVĂ, KUROS ŞI KORE, Hieratism

ARTA EGIPTEANĂ PTOLEMAICĂ ALEXANDRIA → Naturalism

ARTA GREACĂ

SPIRIT DORIAN gravitate-noblețe

SPIRIT IONIAN grație-fantezie

- Căutare a armoniei în proporții
  - unitate
  - ritm echilibrat
- Construcție la scară umană
- Folosire a marmurei puse fără ciment

STATUI de FIDIAS: Solemnitate, Sentiment de severitate
MIRON
POLICLET: Tineri atleți
LISIP

Venus din MILO

Victoria de la Samotrace

Laocoon

ŞCOALA DIN PERGAM
- Mişcări agitate
- Falduri unduindu-se în vînt

ORDINUL DORIC
- Primele temple în piatră
- Templele de la PAESTUM
- Templele de la AGRIGENT
- ACROPOLA DIN ATENA
  - 447-438 PARTENON
  - 427-424 ATENA NIKÉ
  - 421-406 EREHTEION
- TEATRUL DIN EPIDAUR

ORDINUL IONIC

ORDINUL CORINTIC
- Templul lui ZEUS OLIMPIANUL
- Turnul Vînturilor (ATENA)
- Templul lui BACCHUS (BAALBECK)

–336 SFÎRŞITUL INDEPENDENŢEI GRECEŞTI

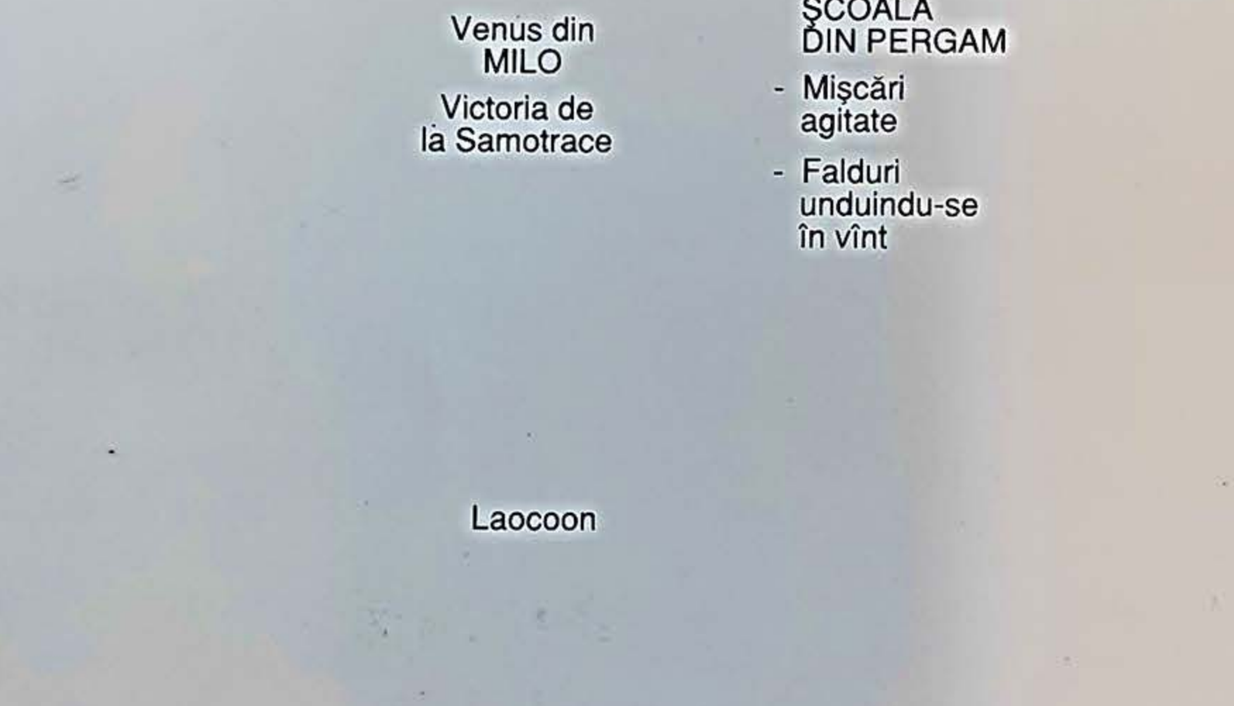
–148 PROVINCIA ROMANĂ

EPOCA ARHAICĂ

EPOCA CLASICĂ

EPOCA ELENISTICĂ

–700 –600 –500 –400 –300 –200 –100 I.-C. 100 200 300 400



Dionysos. Sculptură în marmură de pe frontonul estic al Partenonului.
British Museum, Londra. © British Museum

−700
−600
−500
−400
−300
−200
−100
J.C
100
200
300
400

PERIOADA REPUBLICANĂ

PERIOADA IMPERIALĂ

ETRUSCII

- Morminte
- Sarcofage sculptate
- Picturi

FOLOSIREA ARCULUI DE BOLTĂ

GRECIA MARE
(Italia de Sud)
SICILIA

INFLUENȚE

CELTICE

ORIENTALE

ASIATICE

- ZIDUL LUI „SERVIUS"
- VIA APPIA

FURT AL OPERELOR DE ARTĂ DE CĂTRE ROMANI

- Templul FORTUNEI
- Templul rotund al VESTEI
- PODUL GARD

ARTA ROMANĂ

– Căutare a forței
– Dimensiuni uriașe
– Căutare a unor efecte luxuriante
– Căutare a utilului
– Folosire a blocajului de mortar cu parament din piatră

INFLUENȚE

ASIA MICĂ

MESOPOTAMIA

EGIPT

79 Erupția Vezuviului POMPEI

- ARCUL LUI TITUS
- COLOSSEUM
- CASA PĂTRATĂ DIN NÎMES
- COLUMNA LUI TRAIAN
- FORUL LUI TRAIAN
- PANTEONUL
- MAUSOLEUL LUI HADRIAN

- ARCUL LUI SEPTIMIU SEVER
- TERMELE LUI CARACALLA

- ZIDUL LUI AURELIAN
- ARCUL LUI CONSTANTIN
- BAZILICA LUI MAXENȚIU

313 EDICTUL DE LA MILANO
recunoașterea oficială a creștinismului

395 DIVIZAREA IMPERIULUI

ARTA PALEOCREȘTINĂ

ARTA CATACOMBELOR

Catacombele Sf. Calixt

Bazilica Giovanni in Laterano

RAVENNA

Arta Evului Mediu

Arta paleocreştină şi arta bizantină
Arta romanică
Arta gotică
Arta musulmană
în Europa medievală

Evul Mediu cuprinde perioada dintre secolul V şi secolul XV. Începe, deci, la sfîrşitul Antichităţii, o dată cu prăbuşirea Imperiului roman de Apus în 476, şi se termină în zorii Renaşterii italiene. Evul Mediu marchează intrarea definitivă a Occidentului în perioada creştină.

Arta paleocreştină este cea care, de la sfîrşitul Antichităţii, pune bazele iconografice• ale artelor creştine care se vor naşte.

Din secolul III, ea constituie fundamentul artei bizantine consacrate în întregime glorificării lui Dumnezeu şi împăratului. Această artă înfloreşte în secolul VI şi se prelungeşte timp de aproape un mileniu în partea orientală a Imperiului roman.

În timp ce în est se afirmă o artă omogenă şi somptuoasă, în partea apuseană a imperiului se răspîndeşte arta noilor năvălitori; de la sfîrşitul secolul V, aici se stabilesc diferite triburi germanice: francii în nordul Galiei, burgunzii în est, ostrogoţii în Italia şi vizigoţii în Peninsula iberică.

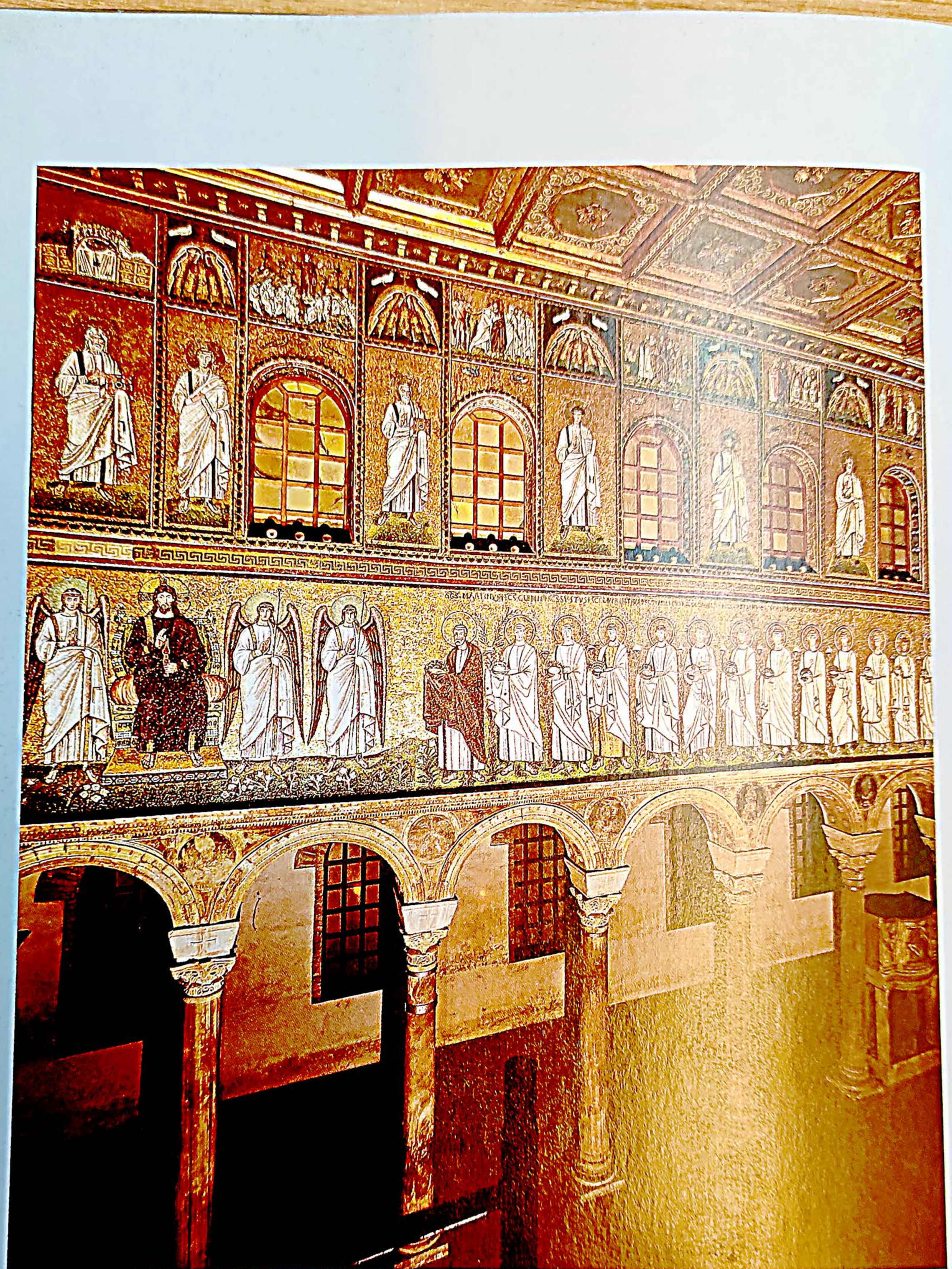
De tradiţie nomadă, aceste popoare ignoră arhitectura. În plus, manifestă o puternică repulsie faţă de reprezentarea figurilor umane.

Arta lor, predominant ornamentală, ia avînt în domeniul fabricării armelor şi podoabelor, germanii excelînd îndeosebi în orfevrăria lucrată în tehnica *cloisonné*. Vocabularul lor artistic este alcătuit, în special, din forme abstracte şi zoomorfe•, care evocă o imaginaţie bogată.

Pentru a-şi asigura suveranitatea, care, de acum înainte, trebuie să fie recunoscută de puterea papală, popoarele germanice se convertesc treptat la creştinism. Acest proces permite fuziunea artei lor cu moştenirea artistică a Antichităţii. Astfel, arhitectura şi relieful sculptat, continuatoare ale tradiţiilor vechii Rome, se simt „germanizate".

Occidentul creştin îşi regăseşte unitatea politică, împreună cu renaşterea intelectuală, culturală şi artistică abia la începutul secolului IX, o dată cu triumful Imperiului carolingian. Deşi această renaştere pare a fi fost prea scurtă (aproximativ 80 de ani), ea marchează totuşi o ruptură profundă în tradiţia artistică a Occidentului creştin, care anunţă o alta, mai durabilă.

După invaziile normande, ungare şi sarazine din secolul VIII, arta cunoaşte un nou avînt şi o revigorare evidentă, care se exprimă în arta romanică, începînd din secolul XII, şi apoi în inovaţiile gotice. Hrănit de spiritualitatea creştină, atît stilul romanic cît şi cel gotic sînt reflectarea credinţei unei civilizaţii dedicate în întregime glorificării lui Dumnezeu.



Mozaicurile de la San Apollinare Nuovo la Ravenna.
© Scala

Capitolul 4

Arta paleocreştină şi arta bizantină

În zorii secolului III, sub impulsul gustului popular pentru imagini, apare prima manifestare a artei creştine, numită artă paleocreştină. Ea îşi face prezenţa simultan, şi după acelaşi spirit creator, în comunităţile creştine ale metropolelor romane din orient şi din occident.

Arta paleocreştină, fruct al unor grupuri mici care trăiesc într-o teamă permanentă de persecuţii, se dezvoltă în ilegalitate.

Abia în secolul IV, atunci cînd împăratul însuşi se converteşte la creştinism, arta paleocreştină iese „la lumina zilei", pentru a deveni arta oficială a imperiului.

După căderea Romei, partea orientală a imperiului devine singurul garant al noii arte creştine.

Datorită diversităţii influenţelor diferitelor civilizaţii care înconjoară şi alcătuiesc Imperiul de Răsărit, se creează un limbaj artistic specific. Astfel, arta paleocreştină devine treptat artă bizantină. Transformarea aceasta pare a se fi făcut la începutul secolului VI, sub autoritatea marelui împărat Iustinian. În momentul acela, Imperiul bizantin cunoaşte extensiunea lui maximă, implantînd germenii artei sale din Italia în Turcia, trecînd prin Grecia, Balcani, Asia Mică şi pînă în Siria, Palestina şi Egipt.

Mai mult, datorită creştinării popoarelor slave, arta bizantină se răspîndeşte masiv spre Rusia, cea care se dovedeşte a fi continuatoarea vocabularului bizantin după căderea Constantinopolului în 1453.

Departe de realismul Antichităţii, arta bizantină stabileşte, pe bazele revoluţiei estetice a artei paleocreştine, un nou mod de exprimare artistică, impregnat cu elemente simbolice, care fundamentează iconografia creştină pînă în zilele noastre.

Artă bizantină. Potir în aur, decorat cu emailuri şi perle, secolul X. Tezaurul de la San Marco, Veneţia. © Dagli Orti

Trecerea de la Antichitate la Evul Mediu

Artă creştină. Fragment dintr-un relicvariu din teracotă, decorat cu simbolul cristic într-o coroană de lauri, secolul V. Muzeul din Cartagina.
© Dagli Orti

La începutul erei noastre, apostolii, propovăduitori ai cuvîntului lui Isus Christos, răspîndesc creştinismul în întreg Imperiul roman. Creştinarea vizează, cu prioritate, mediile populare ale marilor oraşe. Creştinii se opun ideologiei imperiale, refuzînd înrolarea în armată şi practicarea cultului împăratului. Suveranii îi consideră, aşadar, o ameninţare şi organizează împotriva lor puternice persecuţii. Dar aceste acte de cruzime înverşunată nu reuşesc să impiedice răspîndirea noii credinţe care cîştigă treptat de partea sa aristocraţia şi mediile cele mai influente. De asemenea, ea pătrunde curînd şi la curtea imperială, vizîndu-l chiar şi pe suveran. În 313, edictul de la Milano pune capăt persecuţiilor, iar în 380, **edictul lui Theodosiu** instaurează creştinismul ca religie de stat. Aşadar, secolul IV reprezintă placa turnantă în concepţia privitoare la creştinism.

După ce teama de represalii dispare, convertirile se fac în masă. Biserica trebuie să se organizeze. Ea stabileşte o ierarhie, copiată după cea a administraţiei romane.

În domeniul politic, moartea împăratului Theodosiu, în 395, marchează o nouă împărţire a imperiului în Imperiul roman de Răsărit şi Imperiul roman de Apus. Această separare este doar administrativă şi are drept scop o mai bună gestionare a teritoriului în faţa ameninţărilor din afară. Totuşi Roma nu rezistă în faţa asalturilor barbare şi, în 476, cade sub loviturile lor: acesta este sfîrşitul Imperiului roman de Apus.

Constantinopol devine atunci capitala părţii care supravieţuise din defunctul imperiu. În cîteva secole, Imperiul de Răsărit va produce o cultură originală şi îşi va dobîndi propria identitate. Astfel, el va deveni Imperiul bizantin.

Naşterea Imperiului bizantin

În 330, **împăratul Constantin** şi-a ales, pentru a stabili noua capitală, situl Constantinopolului (Bizanţ), datorită situaţiei privilegiate a acestuia, punct de trecere de la Marea Neagră la Marea Egee şi poziţie-cheie la graniţele lumilor occidentale şi orientale. Loc de întîlnire a trei mari civilizaţii – greacă, romană şi orientală –, Imperiul bizantin este un creuzet cultural, deosebit de fecund şi original. Pe lîngă aceasta, poziţia sa centrală asigură bogăţia imperiului, care se găseşte la încrucişarea tuturor drumurilor comerciale ale lumii mediteraneene.

Frumuseţea oraşului Constantinopol îl face rîvnit de mulţi. Astfel, dacă el este punctul de convergenţă a tuturor căilor de comerţ, Imperiul

Catacombele San Gennaro, la Napoli, secolul V. Vestibulul etajului superior.
© Dagli Orti

bizantin este acela al tuturor tentaţiilor de expansiune nutrite de civilizaţiile vecine: arabii în sud, latinii în vest, bulgarii în nord şi perşii la est. Imperiul bizantin cunoaşte, deci, o continuă stare de război, pentru apărarea teritoriului. Istoria lui este o succesiune de perioade de măreţie şi de declin, reuşind totuşi să se desfăşoare de aproape o mie de ani.

Maturitatea Bizanţului

Începînd din secolul VI, în timpul împăratului Iustinian, Imperiul de Răsărit se desprinde de instituţiile romane. Împăratul întreprinde reforme de profunzime. În domeniul legislativ, stabileşte „Codul Iustinian" care reformează vechiul drept roman.

În domeniul religios, la sfîrşitul secolului VI, conciliul de la Calcedon pune bazele unei noi doctrine, ortodoxia (literal „credinţă dreaptă"), care va fi doctrina creştinătăţii bizantine. Aceasta îl aşază pe împărat, alesul lui Dumnezeu, în fruntea Bisericii răsăritene şi pretinde ca patriarhul oraşului Constantinopol să fie egalul papei de la Roma. Această legătură imuabilă, care uneşte puterile politice şi religioase, constituie forţa împăraţilor bizantini şi garantează unitatea imperiului.

Pe plan politic şi artistic, domnia lui Iustinian (527-565) marchează prima perioadă de aur a culturii bizantine. Datorită politicii sale expansioniste, ambiţiosul împărat reface, aproape în totalitate, *Imperium Romanum*. Între timp, războaiele de cucerire secătuiesc visteria statului şi sărăcesc populaţia. Pe de altă parte, tulburările religioase zdruncină provinciile orientale ale imperiului, favorabile doctrinei monofizismului•.

Pe plan cultural, limba greacă devine limbă oficială în 631, marcînd regresul definitiv al dominaţiei latine.

Din secolul VIII pînă la mijlocul secolului IX, istoria Imperiului bizantin este întunecată de **criza iconoclastă•**, care opune mediile monastice şi populare Curţii şi înaltului cler. Acesta din urmă interzice imaginile sfinte, considerate idolatrice. Iconoclasmul înăbuşă avîntul cultural al imperiului şi face tot mai tensionate raporturile cu autorităţile Bisericii apusene, ostile acestei doctrine.

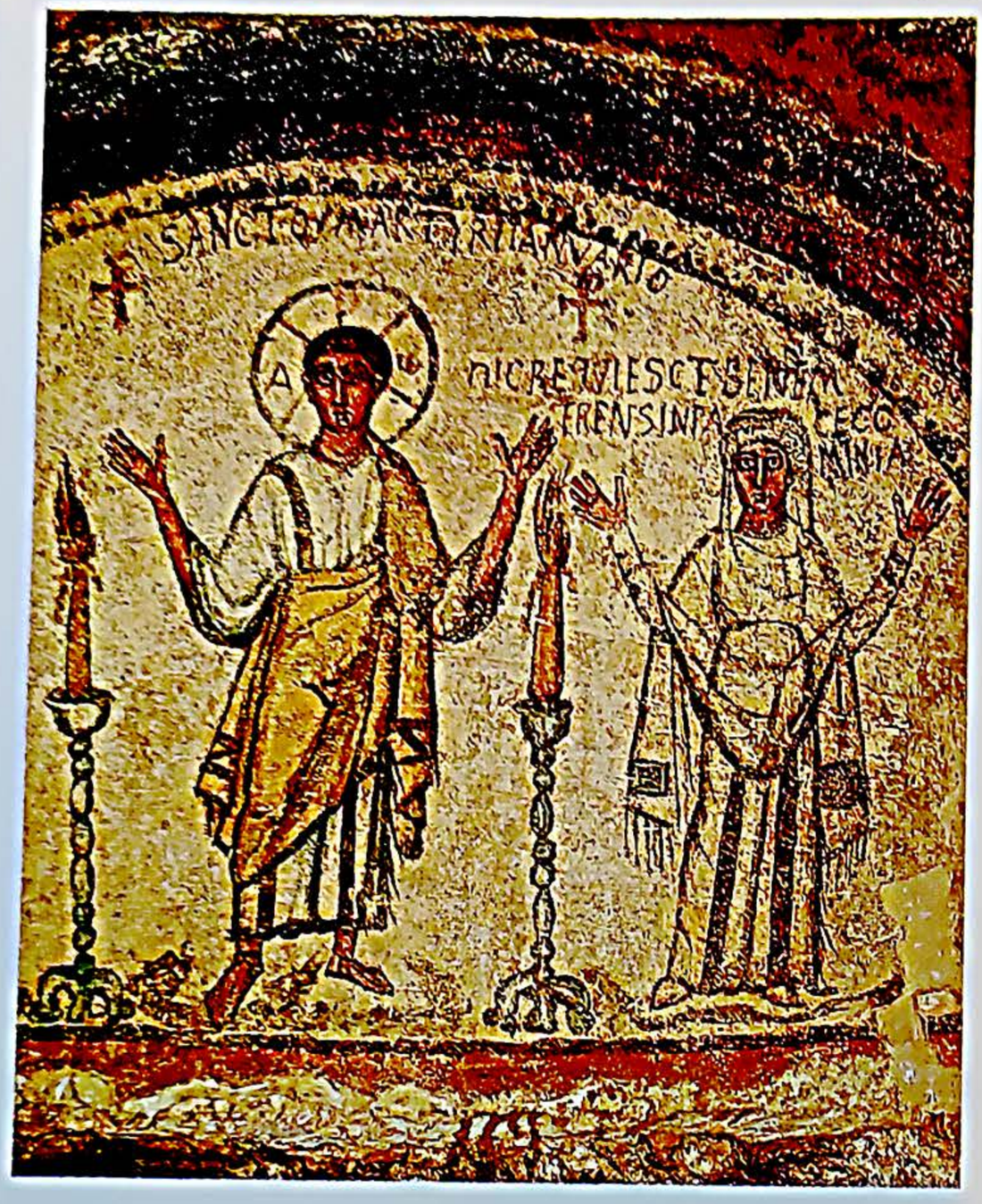
Această perioadă este martoră a atenuării disputei care, de aproape cinci secole, îl opune pe papa de la Roma patriarhului de Constantinopol (susţinut de împărat) pentru a stabili întîietatea autorităţii supreme asupra Bisericii. În 1054, cele două părţi se excomunică reciproc: se produce schisma răsăriteană.

În 1453, armatele turceşti dau imperiului lovitura de graţie: Constantinopolul creştin devine, acum, Istanbulul musulman.

Vedere interioară a cupolei la Sfînta Sofia. Istanbul, secolul VI. © Dagli Orti

Mozaic: *Melchisedeh şi Abraham*, bazilica Santa Maria Maggiore, Roma. © Scala

Triumful unei arte de inspirație divină



Pictură paleocreștină, secolele V-VI. Catacombele San Gennaro, Napoli. © Dagli Orti

La începutul secolului III, primele semne ale artei creștine văd simultan lumina zilei, în teritoriile orientale și în cele occidentale ale Imperiului roman. Atunci apar fresce murale pictate în locurile de cult neconvenționale ale creștinilor: simple locuințe particulare *(domus ecclesiae)* sau la Roma, cimitire subterane cu etaje (catacombe). Stilul acestor picturi* se înscrie pe linia creației populare romane contemporane. Iconografia lor simplă este, și ea, larg reprodusă la Roma, pentru că ea stabilește o traducere creștină a vocabularului roman. Astfel, Orfeu devine Păstorul cel bun, sau Endimion adormit îl incarnează pe Iona culcat sub un dovleac cățărător. Cînd nu găsesc echivalent în arta romană, creștinii își creează propriile teme iconografice. De altfel, originalitatea acestei noi arte creștine nu rezidă atît în iconografia sa, cît în faptul că fiecare reprezentare conține o dominantă simbolică: cel care se roagă cu brațele ridicate înfățișează sufletul în rugăciune, Păstorul cel bun este Isus Christos – salvatorul sufletelor etc.

Noua artă creștină apare și în producerea sarcofagelor*. Se regăsesc aici vocabularul simplu și simbolistica elementară, dezvoltată în pictură. Reliefurile acestor sarcofage prezintă o calitate stilistică foarte diferită, mergînd de la simpla incizie pînă la basoreliefuri mai clasicizante și mai rafinate.

Arta creștină triumfătoare

Susținută de împărat, începînd cu perioada reformelor secolului IV, arta creștină poate

Artă paleocreștină, secolul IV. Sarcofagul Adelfiei, soția magistratului Valerius, provenind din catacombele San Giovanni. Muzeul arheologic, Siracusa. © Dagli Orti

apărea, în sfîrşit, la lumina zilei. Devenită elementul esenţial al creaţiei artistice, ea înfloreşte în lucrări monumentale, care prelungesc rolul marilor opere romane, ştiind să facă să strălucească (alături de Dumnezeu) prestigiul împăratului sau pe acela al marilor comanditari, convertiţi de curînd.

De atunci datează la Roma, la Constantinopol şi în întregul imperiu prima arhitectură creştină monumentală, derivată din construcţiile romane. Cele dintîi lăcaşuri de cult, cum este Santa Sabina*, aparţin tipului bazilical, răspunzînd unui concept diferit de acela al bazilicii romane.

De la mijlocul secolului IV, gustul claselor aristocrate, recent creştinate, cere o reîntoarcere la formele clasice şi influenţa celor înstăriţi deschide universul obiectelor de artă spre iconografia creştină.

De la arta paleocreştină la arta bizantină

Tulburările care ameninţă partea occidentală a imperiului în secolul V nu împiedică manifestarea vivacităţii sale artistice. Ravenna*, noua reşedinţă imperială, se umple de edificii religioase cu bogate decoraţii în mozaic – mausoleul Gallei Placidia, San Apollinare Nuovo* (p. 56) etc. Dar, în 476, Roma distruge în căderea ei şi înflorirea acestei arte creştine în devenire, rapid copleşită de influenţele barbare: unitatea artistică a lumii creştine este definitiv compromisă.

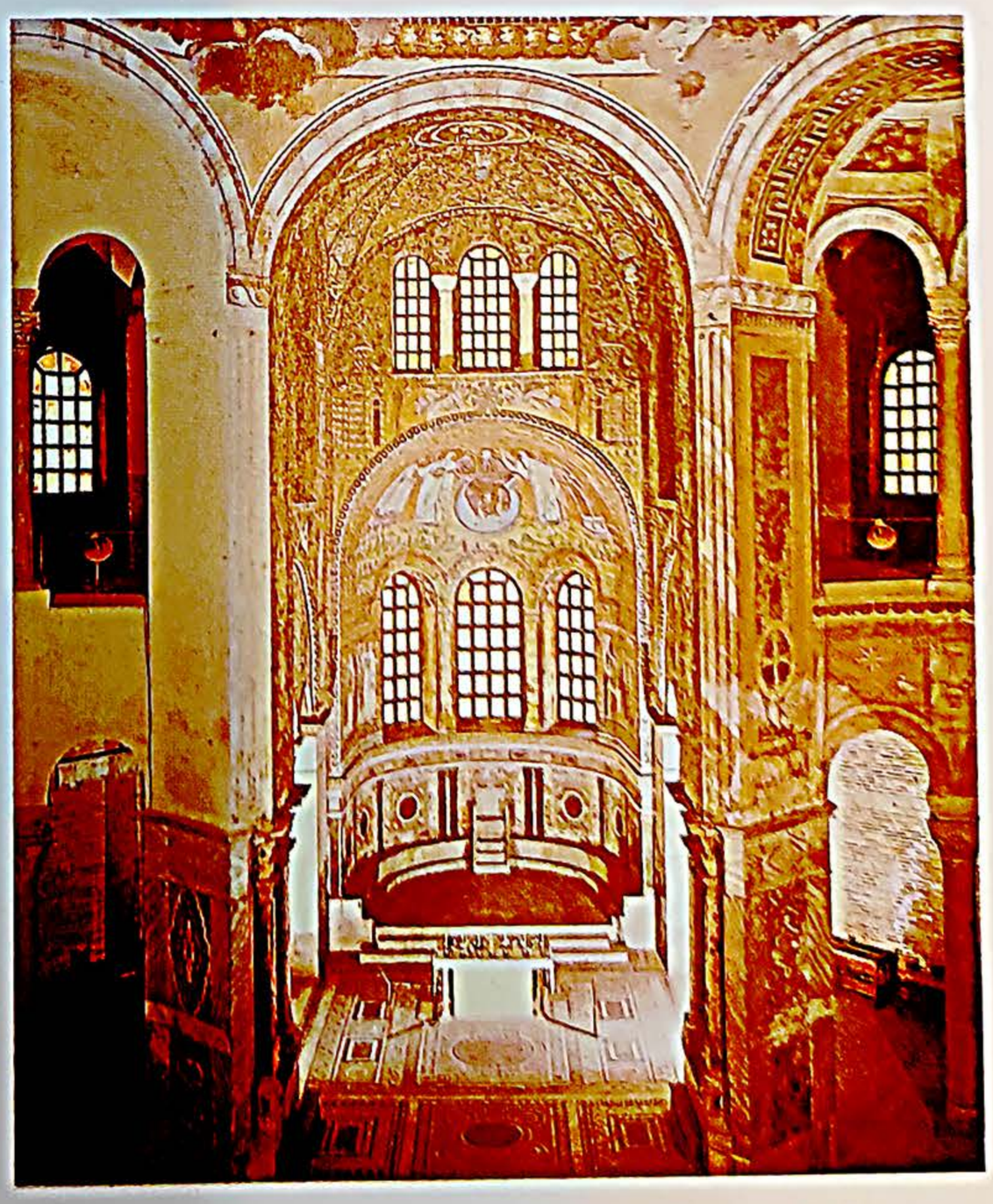
Constantinopol este singurul urmaş al artei creştine. Pe nesimţite, pe bazele acestei arte noi, ale cărei caracteristici vor fi tot mai accentuate, apare, în Imperiul de Răsărit, o creaţie originală, total dependentă de Biserică şi de împărat şi care îşi afirmă ca primă trăsătură a particularităţilor sale faptul de a se manifesta ca teatrul unei rivalităţi perpetue între influenţele orientale şi cele occidentale.

Arhitectura religioasă: o căutare de simboluri

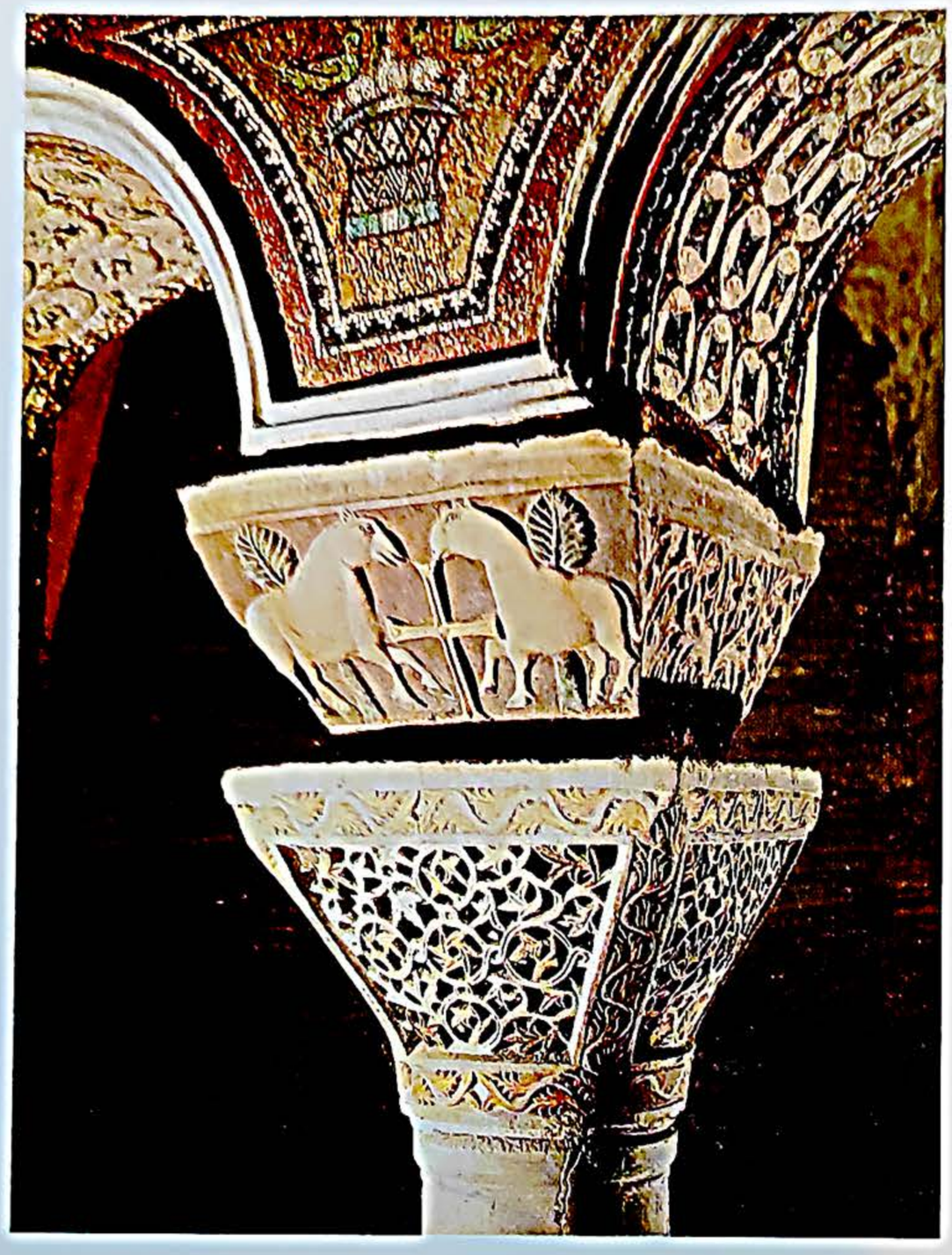
Arhitectura bizantină este, înainte de toate, o arhitectură a cărămizii. Aceasta este vizibilă la exterior şi acoperită în interiorul edificiilor. O altă tehnică de construcţie, frecvent utilizată, este aceea care foloseşte tuburi de pămînt ars etanş încastrate cu mortar. Din aceste tehnici lesne de mînuit, care folosesc materiale uşoare, se naşte o arhitectură foarte suplă, care preconizează folosirea cupolei.

În secolele V şi VI, în Imperiul de Răsărit se întîlnesc formele arhitecturii religioase paleocreştine (planul bazilical sau centrat). Cu timpul, folosirea planului centrat în scopuri cultice necesită, rapid, adăugarea unei abside• la acest tip de construcţii.

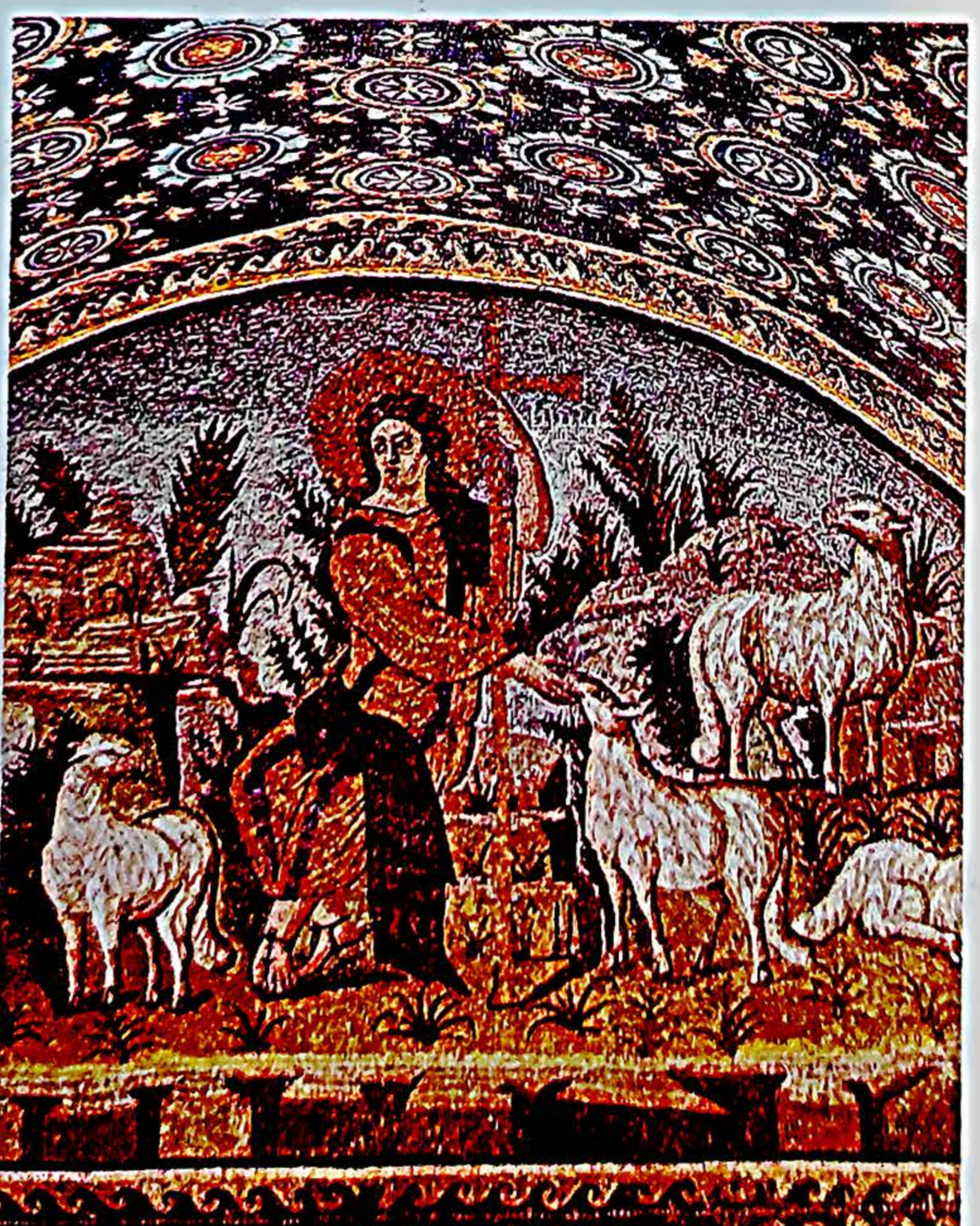
Biserica Santa Sabina, Roma.
Nava bazilicii, secolul V.
© Dagli Orti



Interiorul bisericii San Vitale, la Ravenna.
© Dagli Orti



Artă bizantină. Capitel din biserica San Vitale la Ravenna, secolul VI. © Dagli Orti



Mozaicul „Bunului păstor" (detaliu). Mausoleul Gallei Placidia, Ravenna. © Scala

Această inovaţie duce la apariţia unei soluţii originale: bazilica• cu cupolă – catedrala Sfînta Sofia din Constantinopol, înălţată în secolul VI de împăratul Iustinian, este primul exemplu de acest fel.

Tipul de plan în cruce greacă• este cea mai originală creaţie a arhitecturii bizantine şi reprezintă trăsătura ei caracteristică. El se prezintă sub forma unei cruci cu patru braţe egale, înscriindu-se în interiorul unui pătrat. Spaţiul central, la încrucişarea braţelor, este dominat de cupolă. De o mare unitate interioară şi exterioară, acest tip de plan asociază nevoilor practice un simbolism accentuat, caracteristic spiritului bizantin. Apărut în secolul IX, planul în cruce greacă este folosit sistematic începînd din secolul XI.

Arta reliefului

În opoziţie cu gustul Antichităţii pentru ronde-bosse, pe care îl va oculta definitiv de-a lungul secolului VI, lumea bizantină, sub influenţa orientală, dezvoltă o artă a reliefului, înainte de toate ornamentală şi decorativă. Îi sînt caracteristice mai multe tehnici: basorelieful accentuat, meplat care dă suprafeţei sculptate aspectul unei adevărate dantele de piatră; relieful *champlevé* care prezintă motive sculptate pe un fond uşor scobit şi umplut cu o pastă închisă la culoare, uneori cu praf de sticlă colorată. Adesea mai aproape de artele decorative decît de sculptură, relieful bizantin se joacă cu culorile, cu contrastele între plin şi gol, în motive de obicei geometrice sau vegetale, puternic stilizate*. Sarcofagele• sculptate răspund aceloraşi exigenţe decorative. Reprezentările figurative ale acestora sînt înlocuite cu elemente simbolice izvorîte din vocabularul oriental.

Arta culorii: mozaicul şi fresca

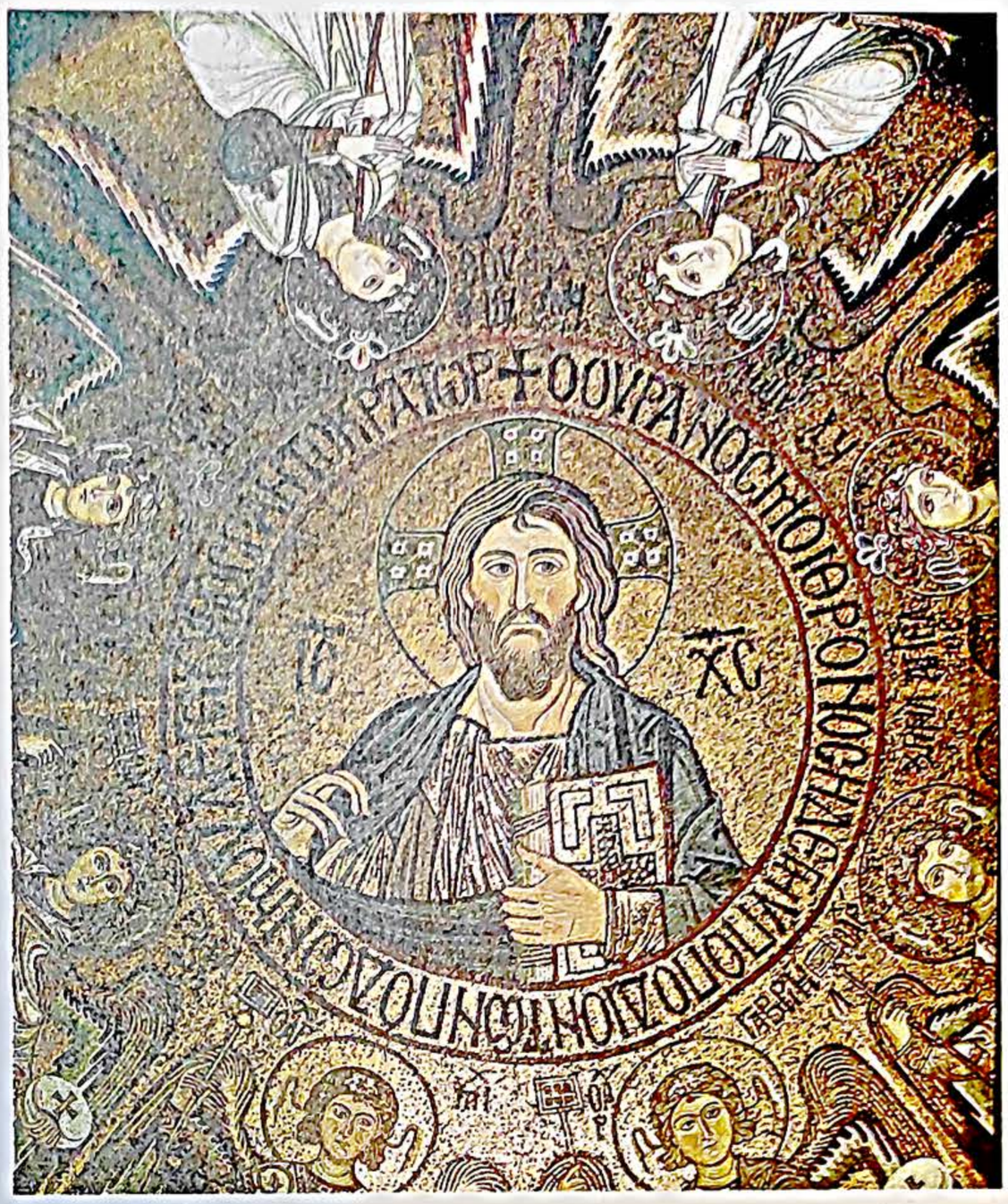
Arta bizantină, îndrăgostită de jocurile de culori, propune pentru decoraţia monumentală folosirea mozaicului*, urmat de aproape de frescă. Ambele răspund unui rol şi unei evoluţii similare. Prima lor funcţie fiind cea educativă, programul iconografic este puternic reglementat de Biserică.

Numeroasele mozaicuri ne permit să constatăm că, începînd din secolul VI, acesta capătă originalitate, în raport cu mozaicul paleocreştin. Este suficient să se compare, la Ravenna, mozaicurile de la sfîrşitul secolului V cu cele care împodobesc construcţiile perioadei de aur a lui Iustinian, pentru a descoperi că atmosfera naturalistă, dominată de albastru şi verde, a Antichităţii, face loc scenelor solemne, ce se derulează pe fonduri orbitoare de aur, de acum înainte specifice tuturor mozaicurilor bizantine. Scopul nu este de a mai reprezenta realitatea, ci de a plasa pe cel credincios în contact direct cu o

lume suprapămînteană, spirituală. Aceleiaşi lumi îi aparţin canoanele hieratice ale personajelor. Totuşi, fiecare perioadă de reînnoire artistică va însemna, pentru reprezentările figurate, întoarcerea la un canon antic, mai suplu şi mai alungit. Dar, începînd cu secolul VII, perioada iconoclastă pune piedici creaţiei de imagini religioase. Perioada aceasta de sărăcie artistică permite o reflecţie profundă asupra rolului exact al acestor imagini.

De fapt, de la mijlocul secolului IX, o dată cu sfîrşitul crizei, această perioadă iconoclastă va fi înlocuită cu un program iconografic foarte strict, care asociază organizarea decoraţiei interioare cu semnificaţia simbolică a fiecărei părţi a bisericii. În centrul cupolei, care înfăţişează cerul divin, tronează Christos Pantocrator*•. Conca absidei este rezervată reprezentării Fecioarei, rugîndu-se sau ţinînd Pruncul pe genunchi. În faţa absidei este înfăţişată **hetimasia** (tron gol pregătit în ipoteza venirii lui Isus Christos în momentul Judecăţii de Apoi). În restul sanctuarului (care simbolizează lumea pămînteană) imagini de personaje sfinte ocupă pereţii.

Această ordine strictă se stabileşte definitiv o dată cu adoptarea planului bisericii în cruce greacă, de care este indisolubil legat. În decursul ultimelor secole ale imperiului, mozaicul, tehnică de lux prin excelenţă, este deseori prea costisitor. El tinde să fie înlocuit de frescă – de o mai mare supleţe –, ceea ce oferă chiar posibilitatea exprimării sentimentelor umane.



Christos Pantocrator, capela Palatina, Palermo.
© Scala

Icoanele

Contrar accepţiei uzuale, icoana nu este numai o imagine pictată pe un panou de lemn. Ea este, înainte de orice, o imagine sacră transportabilă, care poate recurge la fel de bine atît la tehnicile picturii cît şi la cele ale mozaicului, ale orfevrăriei sau ale emailului.

Mobile, icoanele permit propagarea artei bizantine în special în ţările slave care, convertite la ortodoxie, respectau caracterul sacru al imaginilor. Cele mai cunoscute şcoli ruseşti* au fost cele din Novgorod şi Moscova (de care aparţine şi minunatul artist Andrei Rubliov). Din secolul XIV şi după căderea Imperiului bizantin, aceste şcoli sînt cele care continuă tradiţia icoanelor.

Obiectele de artă realizate din materiale preţioase – fildeş, metale, email sau mătase – au fost la loc de cinste în lumea bizantină. Furate de cruciaţi şi apoi de turci, ele au constituit un factor esenţial în propararea artei bizantine în lumea medievală.

„Fecioara din Vladimir".
Icoană bizantină pictată în secolul XII.
© Novosti

Mozaicurile din biserica San Vitale (către 547)

Împăratul Iustinian şi împărăteasa Teodora, Ravenna

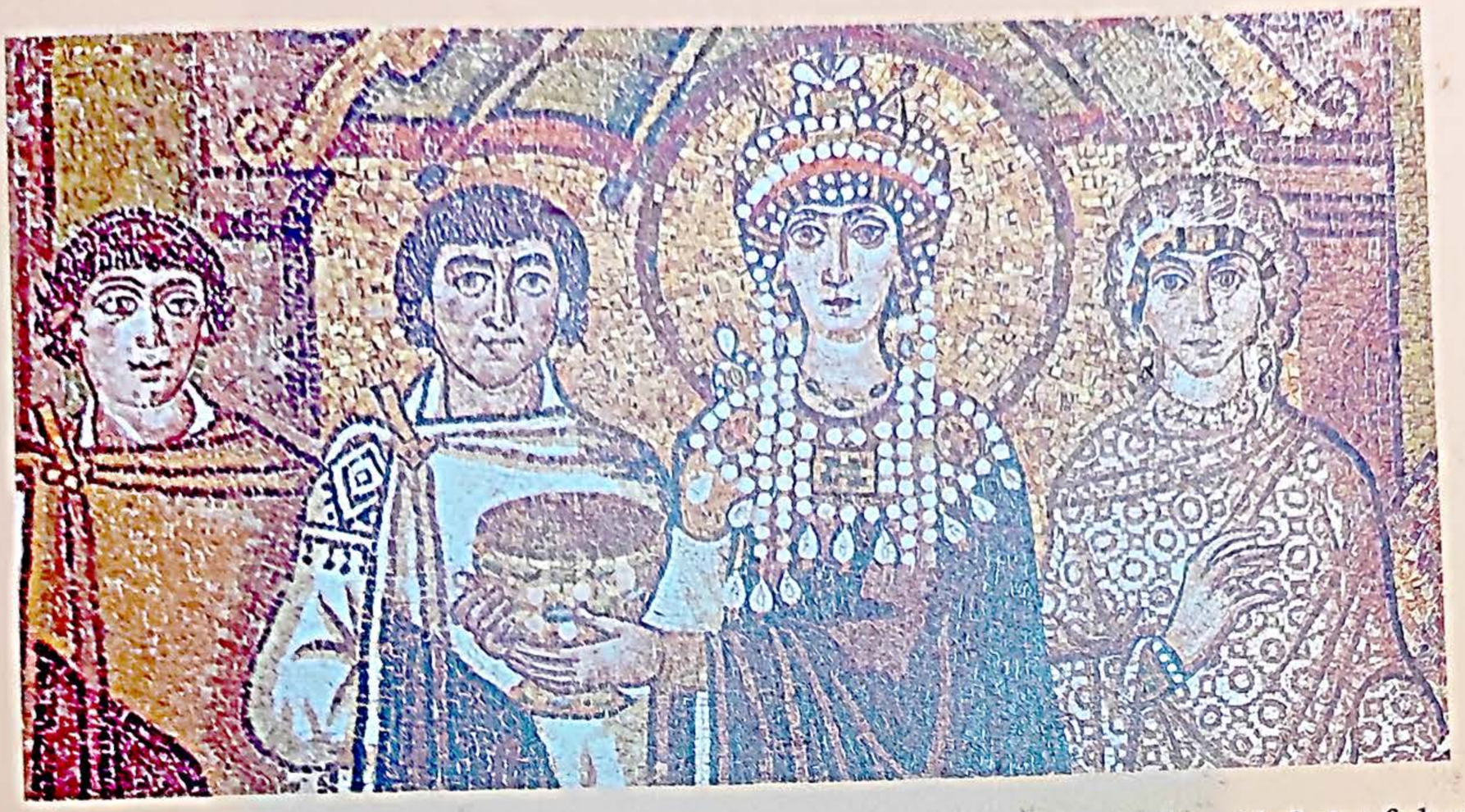
Împărăteasa Teodora înconjurată de Curtea sa.
© Dagli Orti

Cucerirea Italiei de către împăraţii bizantini, în prima jumătate a secolului VI, întăreşte rolul oraşului Ravenna. Împăratul Iustinian împodobeşte oraşul cu noi biserici, mărturii ale artei bizantine în Occident. Printre acestea, San Vitale, sfinţită în 547, prezintă o structură exterioară sobră, care contrastează puternic cu opulenţa interiorului, unde se reunesc marmure preţioase şi mozaicuri admirabile.

Descriere

De-a lungul zidurilor absidei strălucesc cele două mozaicuri reprezentînd, în stînga, pe împăratul Iustinian şi, în dreapta, pe împărăteasa Teodora. Împăratul Iustinian, cu coroană pe cap, ţine în mînă o patenă• de aur pentru azimă. În dreapta împăratului, nobilii de la Curte şi garda înarmată personifică puterea pămînteană; la stînga, arhiepiscopul Maximian şi clerul reprezintă puterea spirituală. Cei doi diaconi au în mîini o cădelniţă şi un evangheliar decorat cu pietre preţioase.

Pe peretele opus, împărăteasa Teodora face pereche cu Iustinian. Această fostă dansatoare, care se producea prin locuri rău famate din port, e de recunoscut prin diademă şi prin bijuterii. Ea oferă imaginea unei regine incarnînd puterea absolută, de o splendoare abstractă, de un fast aproape neomenesc. Însoţită de suita sa, se pregăteşte să intre în biserică. Cei trei Regi Magi, brodaţi în partea de jos a mantiei sale, sugerează un act de donaţie; ea ţine în mîini un potir pentru vinul de împărtăşanie pe care îl va oferi bisericii San Vitale.

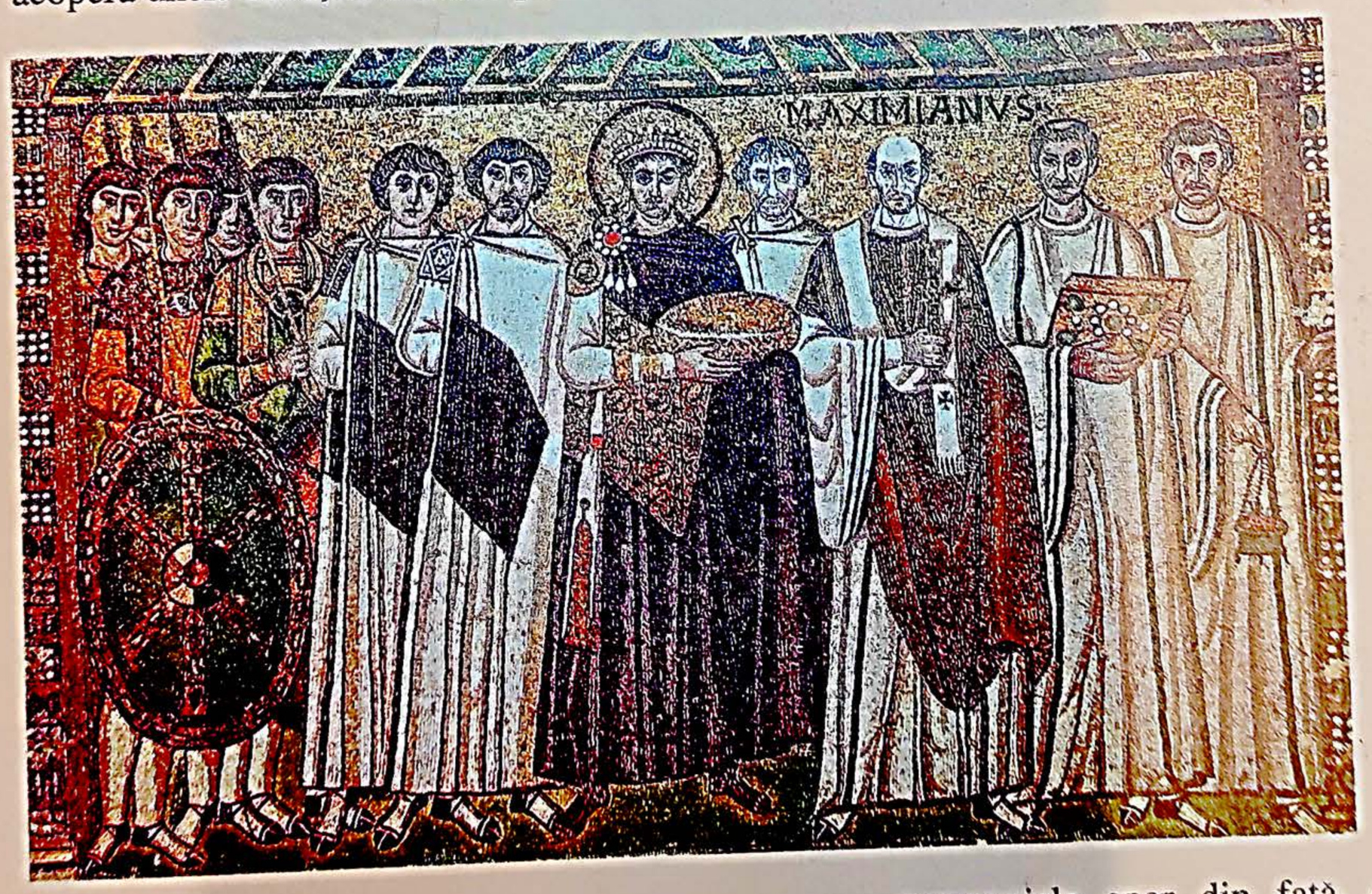


Împărăteasa Teodora (detaliu).
© Dagli Orti

Tehnică

Pentru realizarea unui mozaic se asamblează mici cuburi neregulate de marmură, pastă de sticlă, teracotă, alăturate şi lipite cu mortar, în aşa fel încît să alcătuiască un decor. O foiţă de aur acoperă unele bucăţele folosite pentru fundaluri. Elementele din sidef sînt folosite pentru a amplifica strălucirea podoabelor cuplului imperial.

Înclinarea variabilă a bucăţelelor în raport cu suprafaţa zidului captează şi reflectă mai mult sau mai puţin lumina, ceea ce dă un aspect sclipitor suprafeţei mozaicului şi face culorile acestuia mult mai intense decît în pictură.



Împăratul Iustinian şi Curtea sa.
© Dagli Orti

Comentariu

Mozaicurile devin elemente complementare ale arhitecturii, făcînd să dispară imaginea greoaie a zidăriei.

Splendoarea cromatică a acestor două mozaicuri nu urmăreşte efecte realiste. Dimpotrivă, caută să transforme materialitatea corpurilor într-o compoziţie care are ceva sfînt. Pe un fond aurit, rezervat – ca şi în icoane – reprezentării lumii divine, personajele apar din faţă, cu rigiditatea lor semeaţă şi cu figurile lor impasibile. Ochii imenşi fixează spectatorul cu o privire hipnotică. Numai mişcarea unui fald sau gestul unei mîini îndulceşte această hieratică rituală. Personajele reprezentate fără umbre, fără relief, într-o lume în afara timpului, par a pluti în aer. Suveranii, Iustinian şi Teodora, reprezentanţii lui Dumnezeu pe pămînt, poartă o aureolă•; simbol al comuniunii dintre Biserică şi stat în Imperiul bizantin.

Timpanul portalului vestic al bisericii din Conques (secolul XII), Aveyron.
Judecata de apoi (detaliu): Christos înconjurat de îngeri; jos: intrarea în infern și în paradis.
© Dagli Orti

Capitolul 5

Arta romanică

În lingvistică, termenul de „romanic“ se aplică limbilor de origine latină care au constituit limbile moderne ale ţărilor de mult romanizate. Din secolul XIX, el este adoptat, în general, pentru a desemna arta care se dezvoltă în Apus, după destrămarea Imperiului carolingian.

Arta carolingiană, pe care o vom prezenta în acest capitol, este cea care, la începutul secolului IX, dezvăluie prima ruptură cu artele germanice, producînd o reînnoire artistică ce va marca Occidentul pentru mult timp de atunci înainte.

La sfîrşitul secolul IX, prăbuşirea Imperiului carolingian, sub lovitura noilor invazii, afectează profund unitatea lumii apusene.

În jurul anului 1000, odată înlăturat pericolul invaziilor şi stabilizate graniţele, Occidentul creştin îşi găseşte un nou echilibru. Dezvoltarea lui artistică prezintă două aspecte: în Sfîntul Imperiu se naşte o artă imperială, relativ omogenă, pe cînd în restul Occidentului se efectuează experienţe novatoare variate, care constituie geneza artei romanice.

Începînd din a doua jumătate a secolului XI, arta romanică intră în perioada ei de maturizare, care culminează cu secolul XII. Totuşi, deşi se dezvoltă pe o bază unică, ce îi defineşte direcţia fundamentală, arta romanică, rezultatul unei societăţi profund religioase, rurale şi divizate, se exprimă într-o imensă diversitate de forme.

În a doua jumătate a secolului XIII, ea coabitează cu formele gotice care înfloriseră deja de aproape un secol în numeroase oraşe occidentale. Multe edificii, începute în stil romanic, sînt terminate în stilul gotic.

Apocalipsa Sfîntului Sever.
Miniatura din secolul XI.
Biblioteca naţională, Paris.
© Bibliothèque nationale

Divizarea şi unitatea lumii feudale

Cruce în aur şi emailuri cloazonate reprezentînd viaţa lui Isus.
Biblioteca Vaticanului. © Scala

Castelul Loches. Donjon din secolul XII. Incintă din secolele XIII-XV. © Dagli Orti

În anul 800, la Roma, Carol cel Mare (Charlemagne) primeşte coroana imperială din mîinile papei. Prin acest gest simbolic, Carol cel Mare se afirmă ca moştenitor al Imperiului universal roman şi creştin.

Pentru prima dată de la căderea Imperiului roman, Occidentul se găseşte unit sub aceeaşi unică autoritate politică.

Biserica apare ca element unificator al acestui imperiu, sub multe aspecte. Cu ajutorul papei, Carol cel Mare reformează liturghia şi instituţiile clericale.

În plus, prin aducerea la Curtea sa a unor erudiţi veniţi din întreg imperiul, împăratul este iniţiatorul primei reînnoiri intelectuale a Occidentului, după căderea Imperiului roman. În domeniul artei, al scrisului şi al vieţii spirituale, această renaştere se manifestă printr-o întoarcere liber consimţită la modelele antice.

După moartea lui Carol cel Mare, imperiul se destramă. Acest declin nu a afectat totuşi prestigiul culturii carolingiene.

În sfîrşit, după o scurtă renaştere a imperiului, în ultimii ani de domnie ai lui Carol cel Pleşuv (Charles le Chauve), la moartea acestuia, în 877, noile invazii ale ungurilor, vikingilor şi sarazinilor încheie distrugerea ultimelor rămăşiţe ale Imperiului carolingian.

Răscrucea anului 1000

În jurul anului 1000, fărîmiţarea Occidentului este vizibilă la toate nivelele: politic, geografic, social, cultural şi religios.

Climatul de insecuritate instalat de invaziile diferitelor popoare atrage după sine, treptat, o profundă mutaţie şi în organizarea politică şi socială.

Într-adevăr, la începutul secolului X, puterea politică este mult slăbită, nemaiputînd să ofere garanţii de securitate. Populaţiile se întorc atunci către protecţia acordată de seniorii locali, ale căror puteri cresc efectiv. Astfel încît, treptat, locul acestei puteri politice este luat de feudali, ale căror fortăreţe* sînt simbolul noii structuri.

Această nouă organizare socială şi politică stabileşte legături de vasalitate între membrii păturilor sociale superioare. Fiecare senior dă ascultare unui alt senior mai puternic şi are îndatoriri faţă de populaţiile al căror suzeran este. Între secolele X şi XII, relaţiile feudale de vasalitate se răspîndesc în cea mai mare parte a Occidentului.

În Franţa, ele înlocuiesc puterea politică centrală. Fărîmiţarea geopolitică este maximă.

În restul Europei, organizarea feudală este mai mult sau mai puțin controlată de o putere centrală, relativ puternică.

Este cazul Normandiei, unde s-au stabilit invadatorii vikingi, și căreia, după bătălia de la Hastings* din 1066, aceștia îi atașază Anglia.

În ținuturile germanice, regele Saxoniei Otto I reușește, datorită puternicei sale personalități politice, să domine sistemul feudal. El duce o politică viguroasă de cuceriri, lărgește frontierele spre est, oprind expansiunea ungurilor, și spre sud, înglobînd o parte a Italiei. **La Roma, în 962, Otto I este uns împărat de către papă; se naște Sfîntul Imperiu roman de națiune germană,** afirmîndu-se ca urmaș spiritual al imperiilor roman și carolingian.

Viața intelectuală este izolată în mănăstiri și abații care regrupează reprezentanții cei mai de seamă ai clerului.

Biserica din Roma este, în totalitate, dependentă de autoritățile laice, însărcinate să-i numească, într-o totală dezordine, pe abați, pe episcopi și chiar pe papa însuși.

În jurul anului 1000, o mai mare siguranță, precum și progresul atins în privința organizării și a uneltelor agricole provoacă o explozie demografică generală. Se pune în practică o vastă politică de defrișări, care reduce izolarea feudelor.

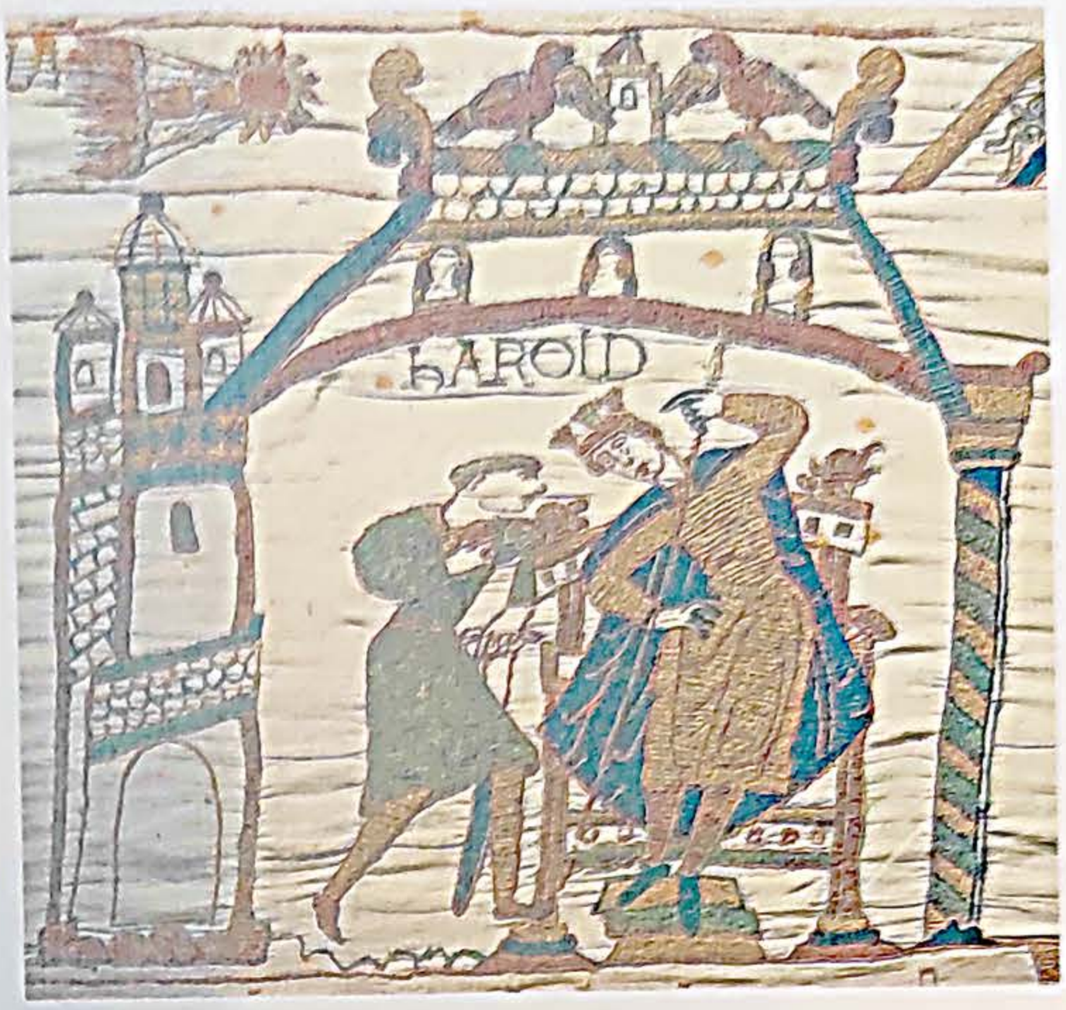
În domeniul religios, practicarea sporită a cultului relicvelor mărește circulația pe drumurile de pelerinaj, favorizînd astfel stabilirea unor noi legături.

Marile ordine monastice se extind în întreg Occidentul. Expansiunea ordinului de la Cluny, remarcabil prin bogăția mănăstirilor sale, are loc între secolele X și XII. Cea a ordinului cistercian atinge apogeul în secolul XII. Acesta din urmă propovăduiește întoarcerea la austeritate și la respectarea regulii sărăciei. Prin numeroasele lor construcții arhitecturale și prin atelierele pe care le adăpostesc, aceste ordine joacă un rol primordial în răspîndirea artei romanice.

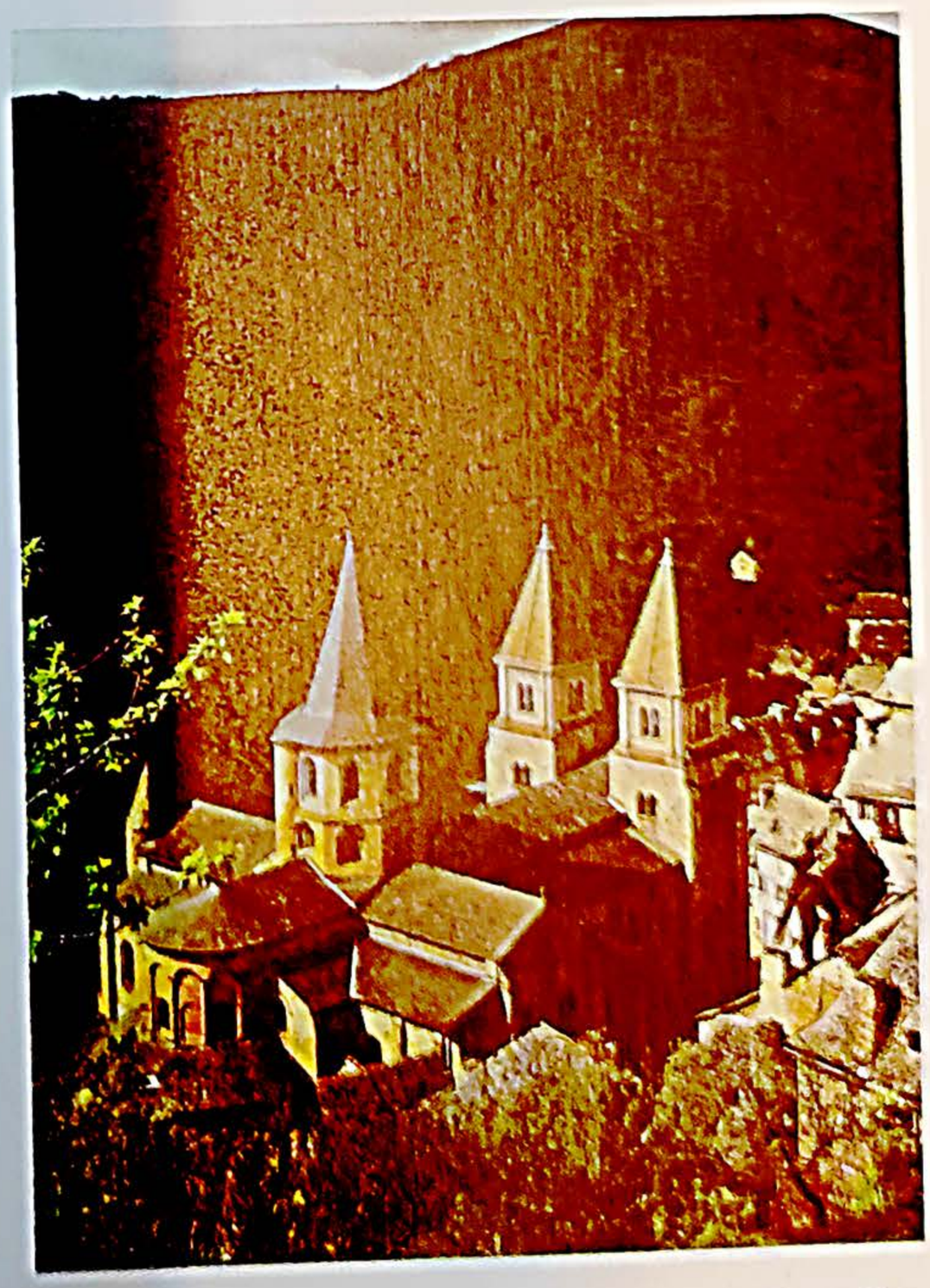
Pe de altă parte, începînd din secolul XI, Biserica reunește Occidentul în idealul comun de recucerire împotriva islamului și organizează cruciadele.

Din secolul XI, puterea papală încearcă să se elibereze de tutela imperială și a castelor familiilor romane. Ea denunță incapacitatea puterilor laice de a-i numi pe reprezentanții clerului și își afirmă deplina suveranitate.

În 1122, concordatul de la Worms consfințește această stare de fapt, marcînd, pentru un timp, victoria Bisericii asupra diferitelor puteri laice. Din nou, Biserica se găsește unită sub aceeași autoritate unică: papa.



Tapiseria reginei Matilda, al cărei ansamblu prezintă diferite episoade ale bătăliei de la Hastings din 1066. Detaliu: *Harold și cometa.* Muzeul episcopiei, Bayeux. © Dagli Orti



Vedere dinspre nord-est a **bisericii abațiale Sainte-Foy de Coques** (secolul XII), Aveyron. © Scala

Diversitatea artei romanice

Artă carolingiană. Porticul mănăstirii imperiale din Lorsch (sfîrşitul secolului VIII).
© Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Ferecătura *Evangheliarului din Metz:*
sculptură în fildeş reprezentînd un crucifix, pietre preţioase şi emailuri cloazonate pe piele lucrată în tehnica *repoussé*.
Biblioteca naţională a Franţei, Paris. © B.N.F.

După perioada invaziilor, reorganizarea regatului franc atrage după sine o remarcabilă înflorire artistică, între secolele VIII şi X. În această epocă numită „Evul Mediu timpuriu", se elaborează noi forme de expresie care vor da naştere, progresiv, artei romanice.

Renaşterea carolingiană

Arta carolingiană se caracterizează printr-o întoarcere conştientă la formele Antichităţii timpurii. Ea însă nu oferă o copie servilă a modelelor antice, ci propune mereu o adaptare originală. Renaşterea carolingiană, care se manifestă prin intermediul unei arte puse exclusiv în serviciul suveranului, ia sfîrşit o dată cu moartea lui Carol cel Pelşuv, în 877.

Din arhitectura carolingiană* s-au păstrat astăzi numai cîteva edificii religioase; ele reiau **planul, centrat şi bazilical, din Antichitatea timpurie.** Între timp, pentru a răspunde noilor necesităţi liturgice, planul bazilical cunoaşte o adaptare puternică.

Astfel, la corul• edificiului religios, plasat, după liturghia romană, la est, se adaugă, la vest, un al doilea cor, identic cu primul. **Bazilica carolingiană prezintă, aşadar, două abside simetrice.** În interiorul fiecărui cor, altarul este înălţat pe o construcţie boltită (dar nu subterană) numită criptă. Aceasta adăposteşte moaştele în jurul cărora credincioşii pot circula.

Pentru a împodobi edificiile, sînt refolosite piese provenite din construcţiile antice (cel mai adesea, capiteluri şi coloane). Se pare că această practică a fost folosită pe larg şi în domeniul sculpturii, în detrimentul dezvoltării unei sculpturi specific carolingiene.

Miniatura (pictura pe manuscrise) şi bijuteriile constituie astăzi cea mai de preţ parte a moştenirii carolingiene, reevaluînd tehnicile antice de creare a iluziei realităţii.

În ciuda persistenţei folosirii tehnicilor germanice, orfevrăria carolingiană* evidenţiază stiluri şi o iconografie împrumutate din Antichitatea greco-romană. Ea utilizează din abundenţă materiale scumpe.

Sub domnia lui Carol cel Mare, atelierele în care se produceau obiecte de artă decorativă sînt grupate laolaltă, la curtea regală. Sub Ludovic cel Pios, fiul lui Charlemagne, acestea se dispersează în mănăstiri conduse de înalţi demnitari (ca arhiepiscopul Ebbon la Metz) şi formează fiecare o şcoală stilistică diferită.

Arta ottoniană

Se dezvoltă în Sfîntul Imperiu roman de naţiune germană pînă la sfîrşitul secolului XI. **Arta ottoniană este folosită, în întregime, în scopul glorificării imaginii imperiale.** Inspiraţia sa este extrasă din două surse semnificative: pe de o parte, arta carolingiană şi, pe de altă parte, arta bizantină. Acestea reprezintă, în fapt, moştenirea directă sau indirectă a Imperiului roman, şi sînt exemplele cele mai la îndemînă de arte aflate exclusiv în serviciul suveranului.

Modelele carolingiene domină creaţia arhitecturală. Dacă planul centrat pare abandonat (mai apare sporadic, cum este biserica din Ottmarsheim), pretutindeni formula edificiului religios cu două abside simetrice cunoaşte o mare extindere. În cursul secolului XI, aceste construcţii cîştigă în dimensiuni. Sankt Michaels din Hildesheim* este un strălucit exemplu în acest sens. În exterior, turnurile şi clopotniţele accentuează amploarea clădirilor şi forţa celor două abside.

Împrumuturile bizantine, posibile prin circulaţia unor obiecte, sînt evidente, în special în domeniul artelor minore. Aici se manifestă un anumit hieratism în reprezentarea figurativă şi o epurare a liniilor care cîştigă în eleganţă.

„Prima“ artă romanică

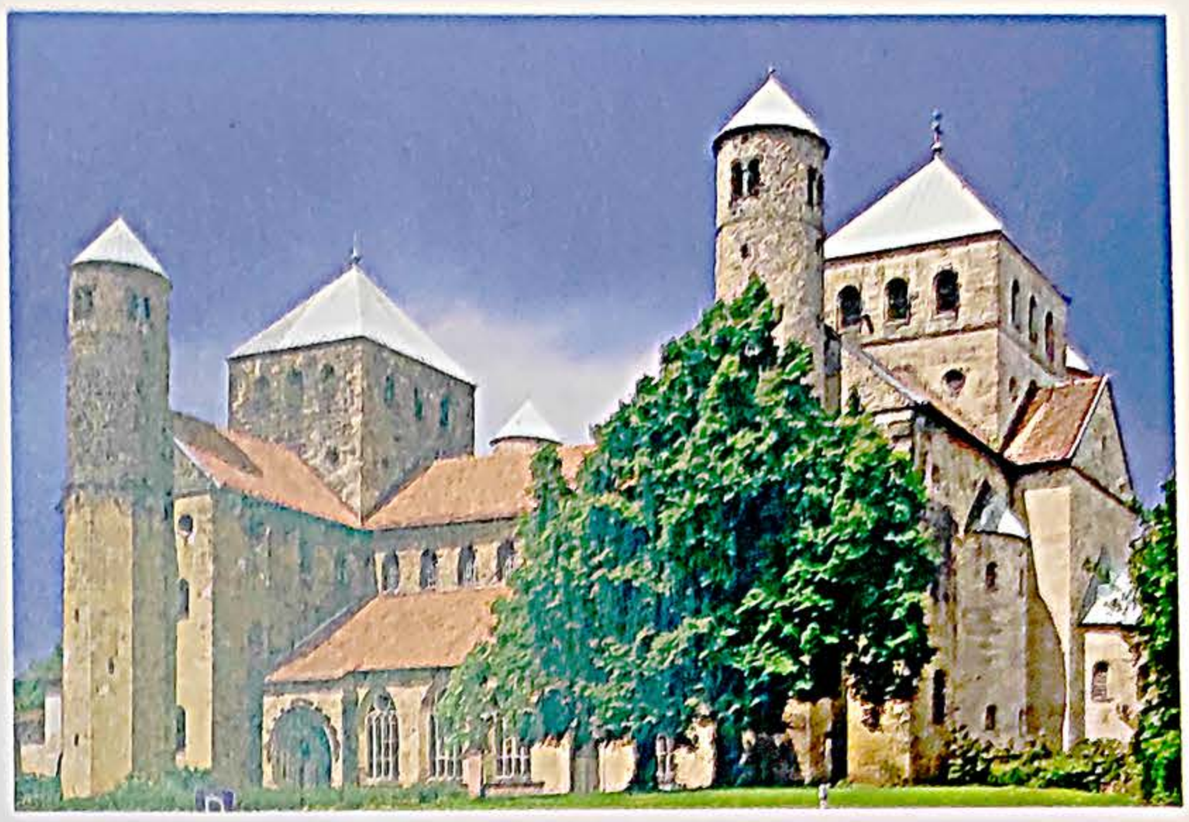
Această denumire desemnează ansamblul experienţelor şi creaţiilor noi, apărute de la sfîrşitul secolului X în restul Occidentului.

Arhitectura: centrul arhitecturii preromane se situează în partea meridională a dispărutului Imperiu carolingian, din Italia de nord pînă în partea septentrională a Spaniei, trecînd prin sudul Franţei. În interiorul acestei zone geografice, centrele lombarde şi catalane apar extrem de dinamice.

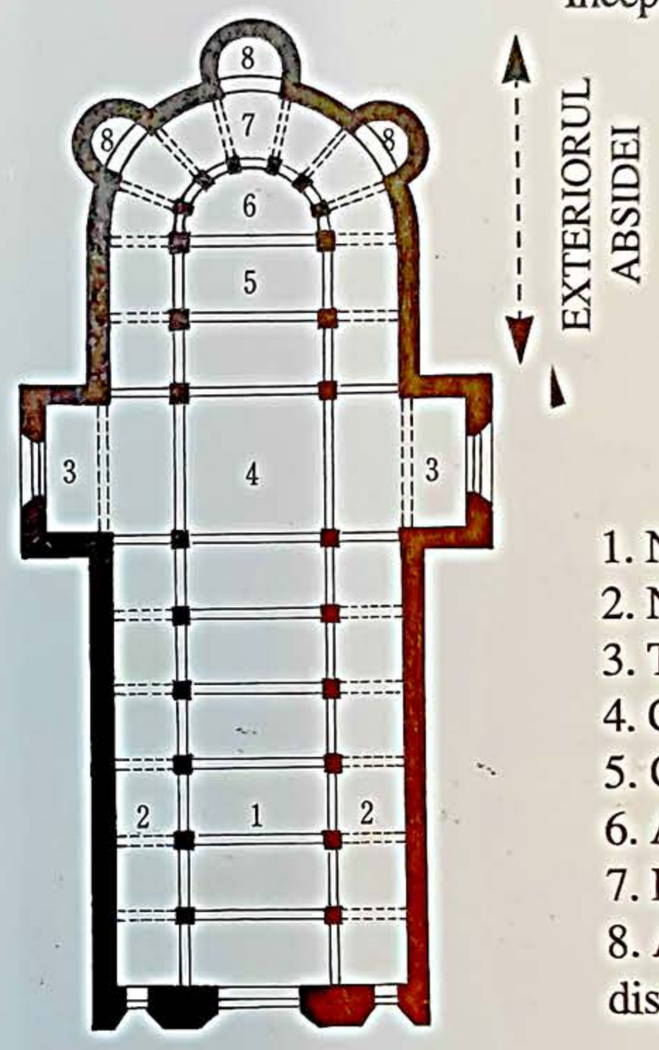
Edificiile primei arte romanice prezintă un plan simplu (una pînă la trei nave terminate cu o absidă•) care tinde să devină mai complex în decursul secolului XI.

Scopul arhitecţilor este de a se îngriji de aparelajul• zidăriei, în detrimentul oricărei alte cercetări de amploare. Această arhitectură se prezintă, aşadar, sub forma unor edificii mici, în general făcute din piatră cioplită care imită cărămida.

În acelaşi timp, cea dintîi preocupare a constructorilor o constituie modul de acoperire a unui edificiu; treptat, se încearcă **înlocuirea şarpantei din lemn, care poate lua uşor foc, cu o boltă din piatră.** Acoperişul din piatră se aplică anumitor părţi ale sanctuarului (abside, porticuri...) pentru care este mai uşor de realizat. Uneori, cum se întîmplă la biserica San-Martin din Canigu*, în Catalonia, constructorii îndrăzneţi îl extind la întreg edificiul.



Artă ottoniană.
Biserica Sankt Michaels din Hildesheim, Germania.
Începutul secolului XI. © Dagli Orti



1. Navă centrală
2. Nave laterale
3. Transept
4. Crucea transeptului
5. Cor
6. Absidă
7. Deambulatoriu
8. Absidiole (capele dispuse radial)

Planul unei biserici romanice

Prima artă romanică. *San-Martin din Canigu,*
Pirineii Orientali. © Rosine Mazin/Agence TOP

Fațada bisericii *Saint-Philibert* din Tournus (Burgundia). Decor cu benzi lombarde și benzi verticale ieșite în relief (lesene).
© Photo Jean Bernard

Această schimbare în sistemul de acoperire duce la o regîndire a problemei suporților. Astfel, stîlpii monoliți• sînt înlocuiți cu stîlpi în formă de cruce, susținînd coloane angajate sau pilaștri, care reduc înălțimea interioară a construcției. Această grijă de a armoniza elevația zidurilor se regăsește și în decorația exterioară, animată de un sistem de arcaturi oarbe (benzi lombarde•) separate de benzi verticale ieșite în relief (lesene)*•. Deschiderile, încă de dimensiuni mici, se fac în partea superioară a zidurilor.

Sculptura: pentru a ornamenta punctele de articulație ale arhitecturii, primele încercări de sculptură monumentală apar în interior pe capiteluri, iar în exterior în reliefurile sculptate sau incizate. Această sculptură, puternic inspirată din tehnica orfevrăriei, cunoaște reprezentări naive, așa cum se pot vedea la Saint-Génis-des-Fontaines*. Aceste manifestări sînt încă rare și timide. Din a doua jumătate a secolului XI, apar capiteluri al căror stil și organizare sînt evident romanice.

Artele minore: domeniul miniaturilor deține un rol esențial în geneza artei romanice. Constrîngerile tehnice fiind mai puțin importante decît în cazul sculpturii sau al arhitecturii, anumite școli timpurii produc lucrări ale căror trăsături romanice sînt perceptibile încă de la începutul secolului XI* (p. 67). Acestea sînt evidențiate prin folosirea culorii, în strat aplat, prin recursul la un stil destul de naiv, viu și narativ, și printr-o iconografie în care se combină, neîncetat, abstractul și realitatea. Preocuparea artiștilor nu mai este aceea de a crea efecte înșelătoare, ci de a ocupa la maximum spațiul.

Sînt fundamentale două școli de miniatură: cea din sudul Angliei și cea a pictorilor mozarabi• din nordul Spaniei.

Basorelief de pe lintoul bisericii *Saint-Génis-des-Fontaines*, secolul X (Languedoc).
© Jean-Paul Garcin-Diaf

Fațada bisericii *Saint-Philibert* din Tournus (Burgundia). Decor cu benzi lombarde și benzi verticale ieșite în relief (lesene).
© Photo Jean Bernard

Această schimbare în sistemul de acoperire duce la o regîndire a problemei suporților. Astfel, stîlpii monoliți• sînt înlocuiți cu stîlpi în formă de cruce, susținînd coloane angajate sau pilaștri, care reduc înălțimea interioară a construcției. Această grijă de a armoniza elevația zidurilor se regăsește și în decorația exterioară, animată de un sistem de arcaturi oarbe (benzi lombarde•) separate de benzi verticale ieșite în relief (lesene)*•. Deschiderile, încă de dimensiuni mici, se fac în partea superioară a zidurilor.

Sculptura: pentru a ornamenta punctele de articulație ale arhitecturii, primele încercări de sculptură monumentală apar în interior pe capiteluri, iar în exterior în reliefurile sculptate sau incizate. Această sculptură, puternic inspirată din tehnica orfevrăriei, cunoaște reprezentări naive, așa cum se pot vedea la Saint-Génis-des-Fontaines*. Aceste manifestări sînt încă rare și timide. Din a doua jumătate a secolului XI, apar capiteluri al căror stil și organizare sînt evident romanice.

Artele minore: domeniul miniaturilor deține un rol esențial în geneza artei romanice. Constrîngerile tehnice fiind mai puțin importante decît în cazul sculpturii sau al arhitecturii, anumite școli timpurii produc lucrări ale căror trăsături romanice sînt perceptibile încă de la începutul secolului XI* (p. 67). Acestea sînt evidențiate prin folosirea culorii, în strat aplat, prin recursul la un stil destul de naiv, viu și narativ, și printr-o iconografie în care se combină, neîncetat, abstractul și realitatea. Preocuparea artiștilor nu mai este aceea de a crea efecte înșelătoare, ci de a ocupa la maximum spațiul.

Sînt fundamentale două școli de miniatură: cea din sudul Angliei și cea a pictorilor mozarabi• din nordul Spaniei.

Basorelief de pe lintoul bisericii *Saint-Génis-des-Fontaines*, secolul X (Languedoc).
© Jean-Paul Garcin-Diaf

Arta romanică

Arta preromanică s-a răspîndit în Occident datorită dezvoltării comerţului şi a drumurilor de pelerinaj. Înnoirile ei se regăsesc în creaţiile artistice, cu începere din secolul XII; ele constituie unitatea în diversitate a artei romanice.

Arhitectura: domină planul bazilical, în cruce latină•. El prezintă o dezvoltare inedită a corului şi a transeptului•, care poate răspunde necesităţilor liturgice şi creşterii numărului de pelerini.

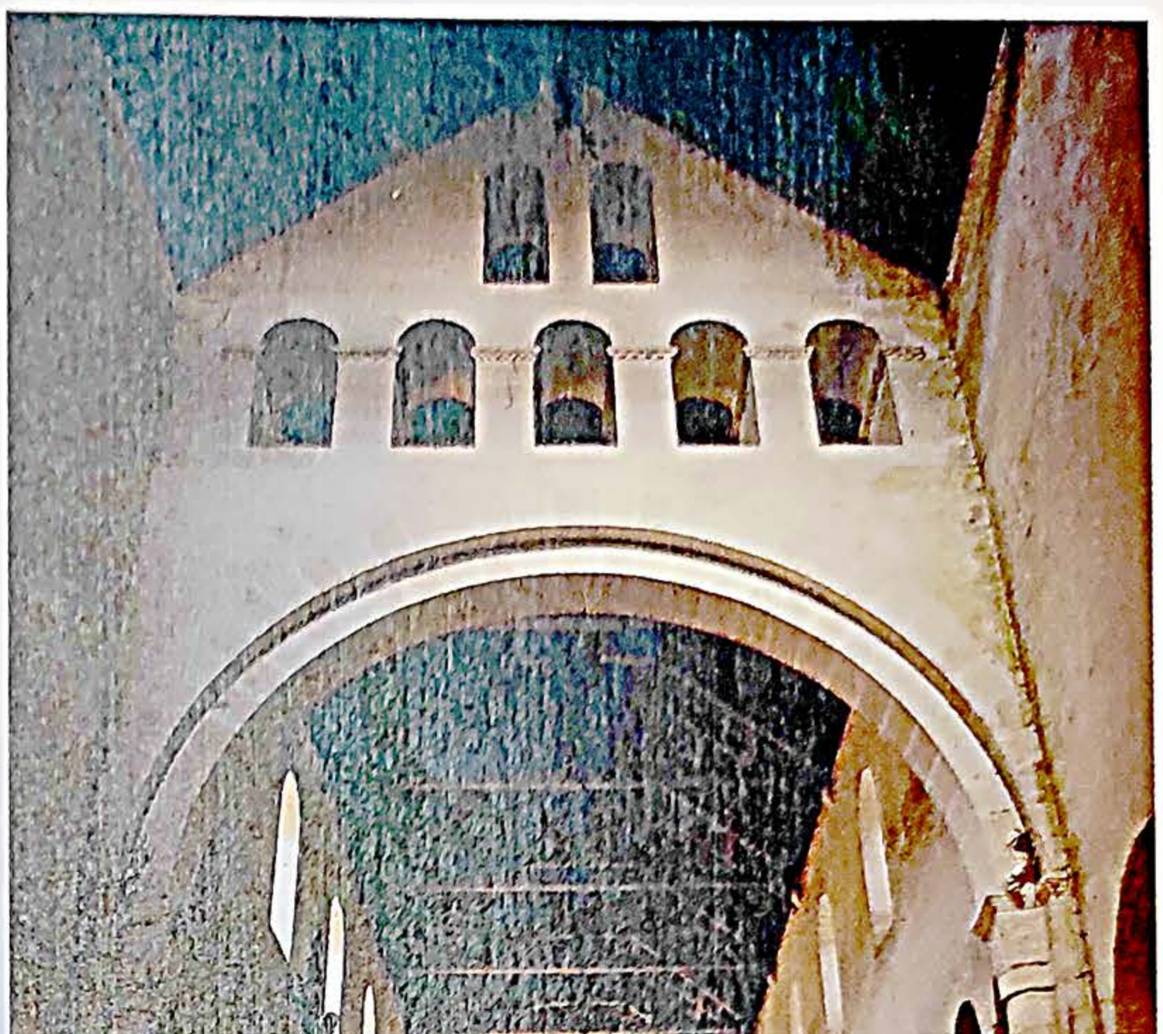
Pentru acoperiş, şarpanta de lemn* susţinută de stîlpi rămîne preponderentă în Sfîntul Imperiu, Italia meridională şi regiunile învecinate, ca şi în Normandia şi în Anglia. Acest tip de acoperiş permite străpungerea zidurilor edificiilor, prin deschizături largi.

În restul Europei, pentru acoperirea întregii construcţii se foloseşte piatra. Sînt utilizate trei tipuri de acoperiş: **bolta în leagăn*** (în plin cintru sau frînt), **bolta în cruce*** şi **cupola*.**

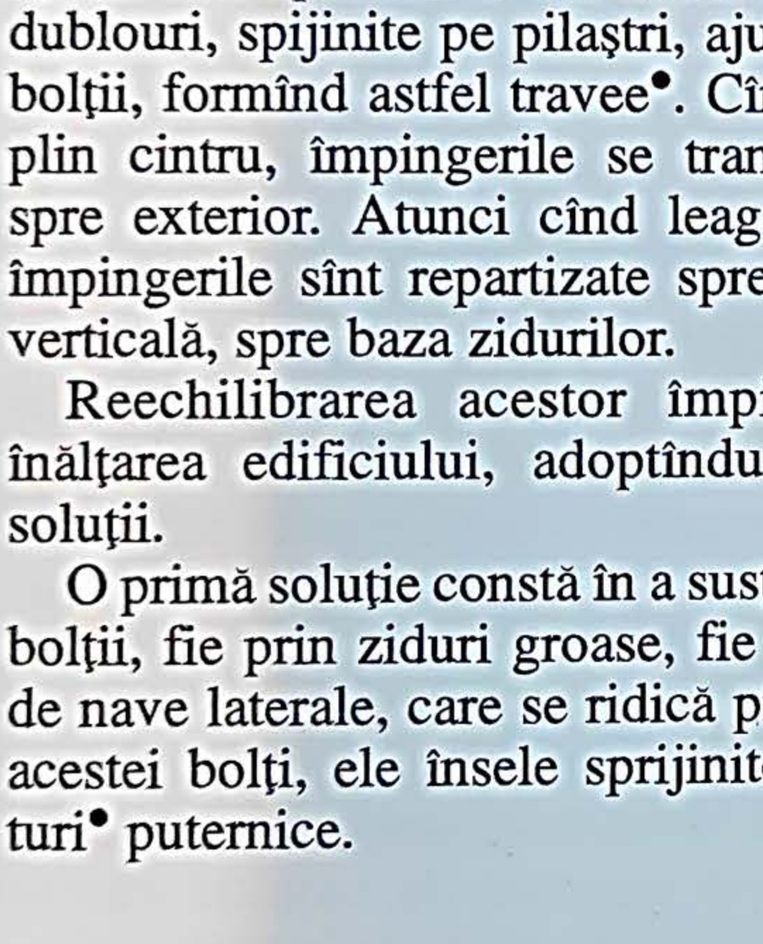
Bolta în leagăn este un semicilindru din piatră aşezat deasupra navei•. În unele edificii, arcurile dublouri, spijinite pe pilaştri, ajută la susţinerea bolţii, formînd astfel travee•. Cînd bolta este în plin cintru, împingerile se transmit orizontal, spre exterior. Atunci cînd leagănul este frînt, împingerile sînt repartizate spre exterior şi pe verticală, spre baza zidurilor.

Reechilibrarea acestor împingeri permite înălţarea edificiului, adoptîndu-se mai multe soluţii.

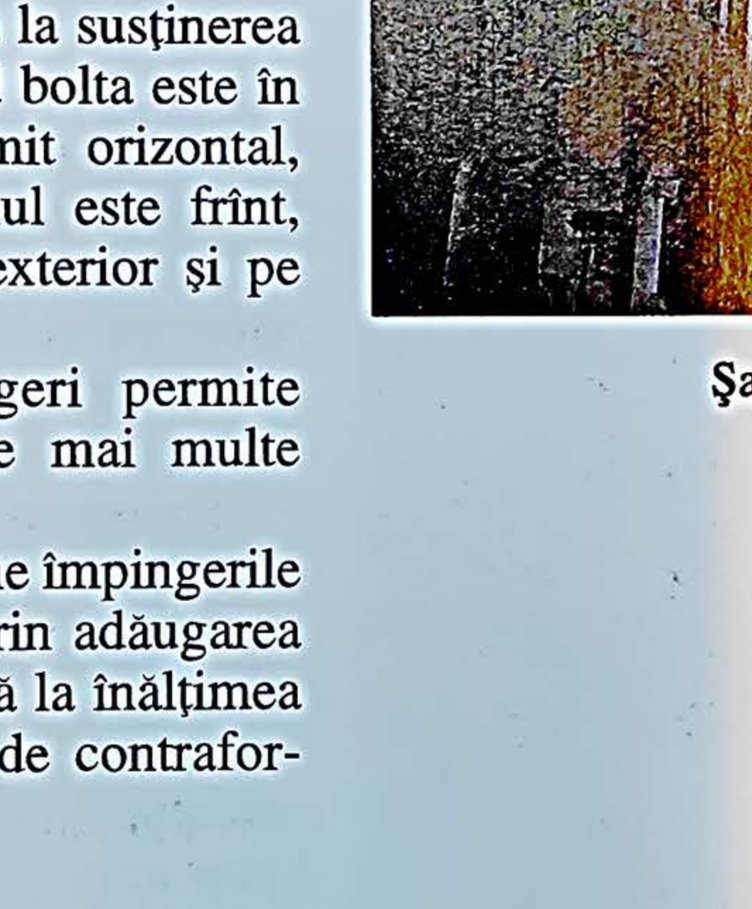
O primă soluţie constă în a susţine împingerile bolţii, fie prin ziduri groase, fie prin adăugarea de nave laterale, care se ridică pînă la înălţimea acestei bolţi, ele însele sprijinite de contraforturi• puternice.



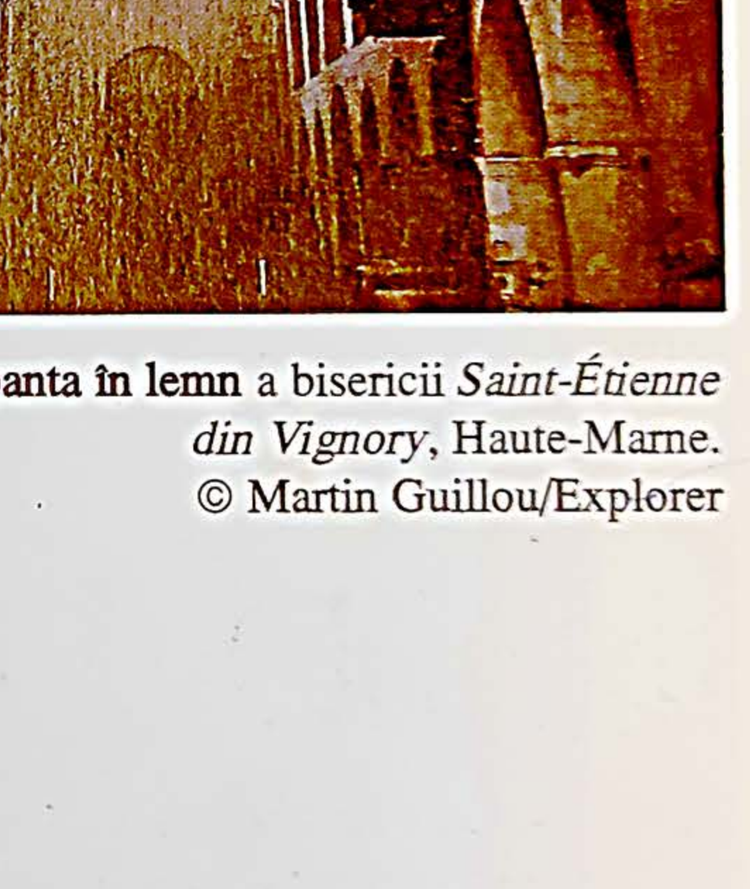
Şarpanta în lemn a bisericii *Saint-Étienne din Vignory*, Haute-Marne. © Martin Guillou/Explorer



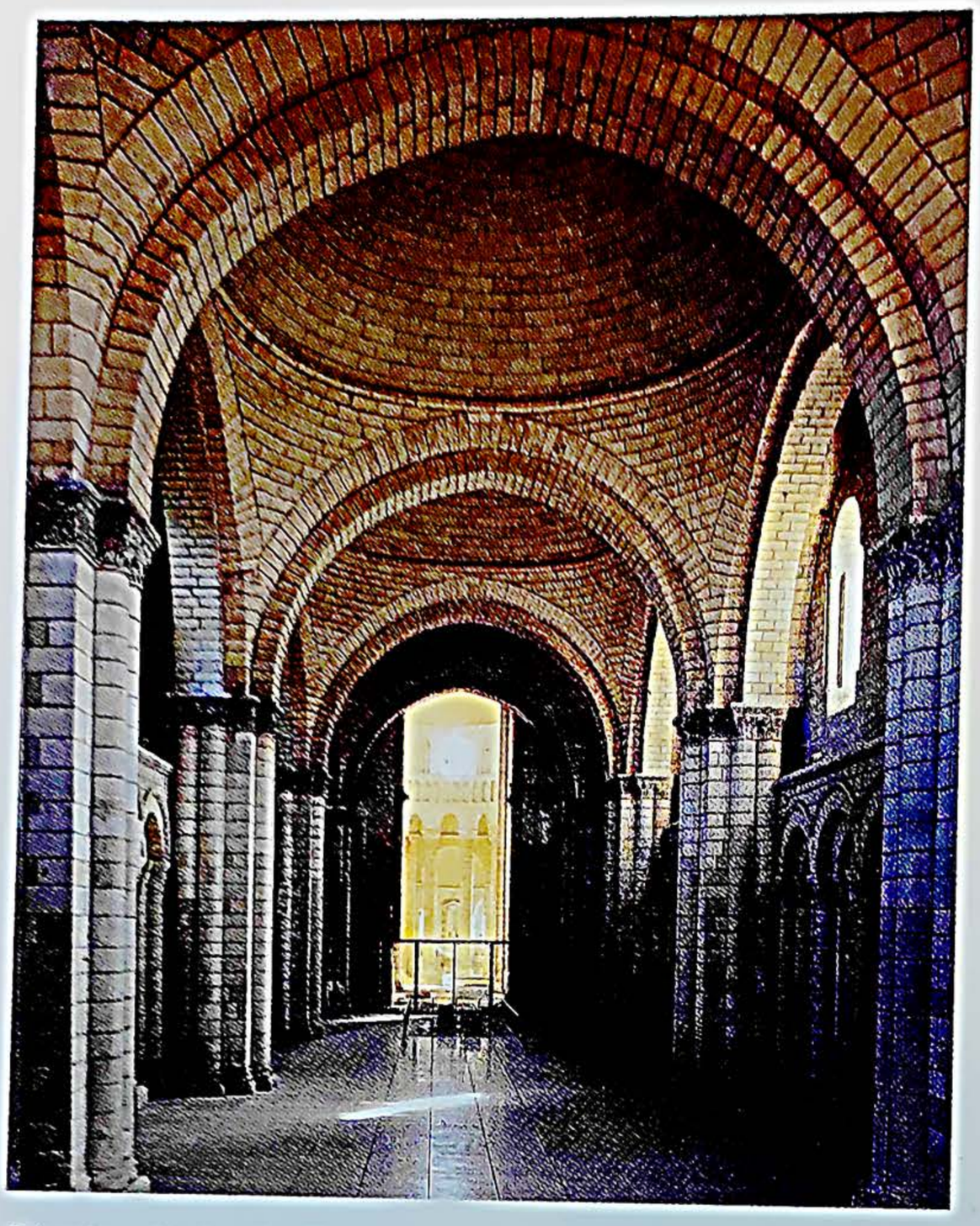
Boltă în plin cintru *(Saint-Savin-sur-Gartempe).* © Dagli Orti



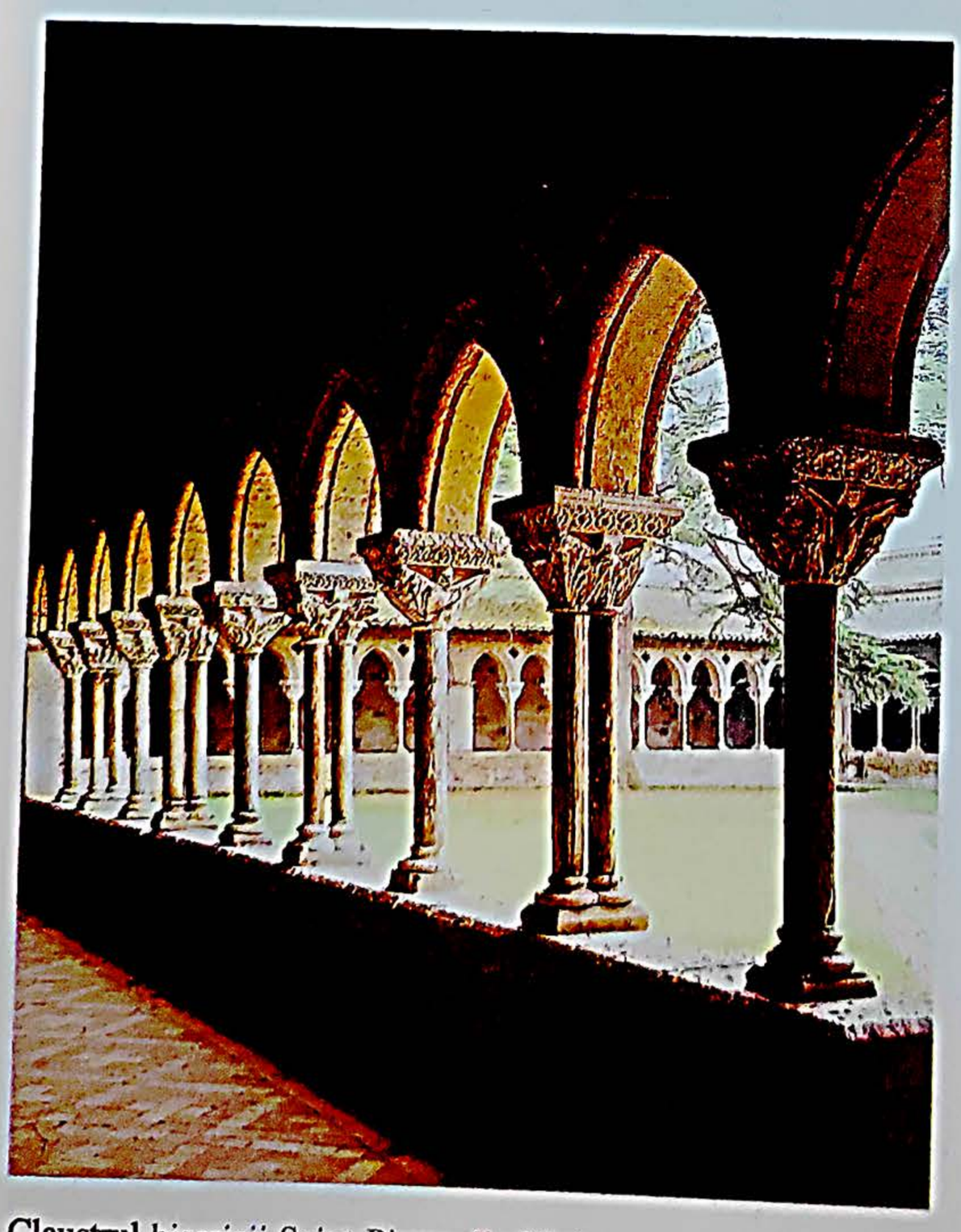
Boltă în leagăn frînt *(Abaţia din Fontenay).* © Alain Rivière – Lecoeur/TOP



Boltă în cruce *(Sainte-Marie-Madelaine din Vézelay).* © Dagli Orti



Biserica *abaţiei din Fontevrault* unde se vede succesiunea de cupole. Marne-et-Loire.
© Hervé Champollion/Agence TOP



Claustrul bisericii Saint-Pierre din Moissac (Tarn-et-Garonne). Sfîrşitul secolului XI.
© Dagli Orti

O altă soluţie constă în a ridica, deasupra centrelor lateralelor, triforiumuri oarbe, care sprijină zidurile navei în partea de sus. Iluminarea edificiilor se face în acest caz prin navele laterale şi înălţimea interioară este stabilită la două etaje (arcade mari şi tribune). Acelaşi sistem poate fi folosit pentru a sprijini o boltă în leagăn frînt. Punctele de împingere ale bolţii fiind deplasate spre partea de jos, zona superioară a zidurilor poate fi în acest caz străpunsă de deschideri, deasupra tribunelor. Iluminarea navei se face direct, iar înălţimea sa este stabilită la trei etaje (arcade mari, tribune şi ferestre înalte). Această soluţie este aplicată, pe larg, în Burgundia.

Cu ajutorul bolţii în cruce, formată din două bolţi în leagăn care se întretaie în unghiuri drepte, cea mai importantă parte a împingerilor descărcîndu-se pe pilaştrii de la colţuri, zidurile edificiilor pot fi larg străpunse cu deschideri.

Cupola se foloseşte adesea pentru a acoperi intersectarea navei cu transeptul, cu scopul de a face spaţiul să pară mai mare. Alteori, un „şir de cupole“ asigură acoperirea întregului edificiu. Acest sistem de acoperire interzice amenajarea de naosuri laterale. În schimb, sprijinindu-se numai pe pilaştrii masivi de la colţuri, permite o iluminare directă a naosului. Această soluţie se întîlneşte în sud-vestul Franţei.

Decorul interior: interiorul unei biserici romanice **strălucea la origine de culori:** ale picturilor care acopereau zidurile şi ale sculpturilor, ele însele divers colorate.

Numeroase izvoare de inspiraţie au alimentat dezvoltarea decoraţiei arhitecturale: paleocreştinii, carolingienii, germanii, bizantinii, orientalii sau musulmanii.

Iconografia romanică tratează cu predilecţie subiecte puternic simbolice, care evocă adesea o lume imaginară şi populată de monştri, corespunzînd concepţiilor religioase de atunci.

Rolul **sculpturii romanice este de a sublinia punctele-cheie ale arhitecturii:** capiteluri şi cornişe în interior, porticuri şi timpane la exterior. Cadrul, obligatoriu arhitectural, al acestei sculpturi este restrictiv. El obligă artiştii să contorsioneze formele sculptate pînă cînd acestea se înscriu în spaţiul care le-a fost repartizat. Este ceea ce se cheamă „legea cadrului“ care, paradoxal, determină o libertate de invenţie omniprezentă.

De la sfîrşitul secolului X, artele minore trec aproape în totalitate în serviciul Bisericii. Se realizează numeroase progrese tehnice; în special arta emailului este revoluţionată prin tehnica *champlevée*• pe aramă, care constă în a introduce smalţuri în formele rezervate în placa de aramă.

Artă romanică din Burgundia. Lintoul portalului de nord al catedralei din Autun, secolul XII.
Tentaţia Evei, relief atribuit lui Gislebertus. Muzeul Rolin, Autun.
© Dagli Orti

Pluralitatea artei romanice

Dezvoltarea artei romanice cunoaşte foarte mari diferenţe regionale şi cronologice. Vom preciza aici deosebirile dintre formele de artă romanică din diferite regiuni ale Occidentului.

Explicarea diversităţii romanice printr-o interpretare regională rămîne arbitrară pentru că, libertatea artiştilor fiind maximă, un număr mare de lucrări, aparţinînd unui cadru geografic dat, se îndepărtează de liniile generale ale artei dintr-o anumită zonă.

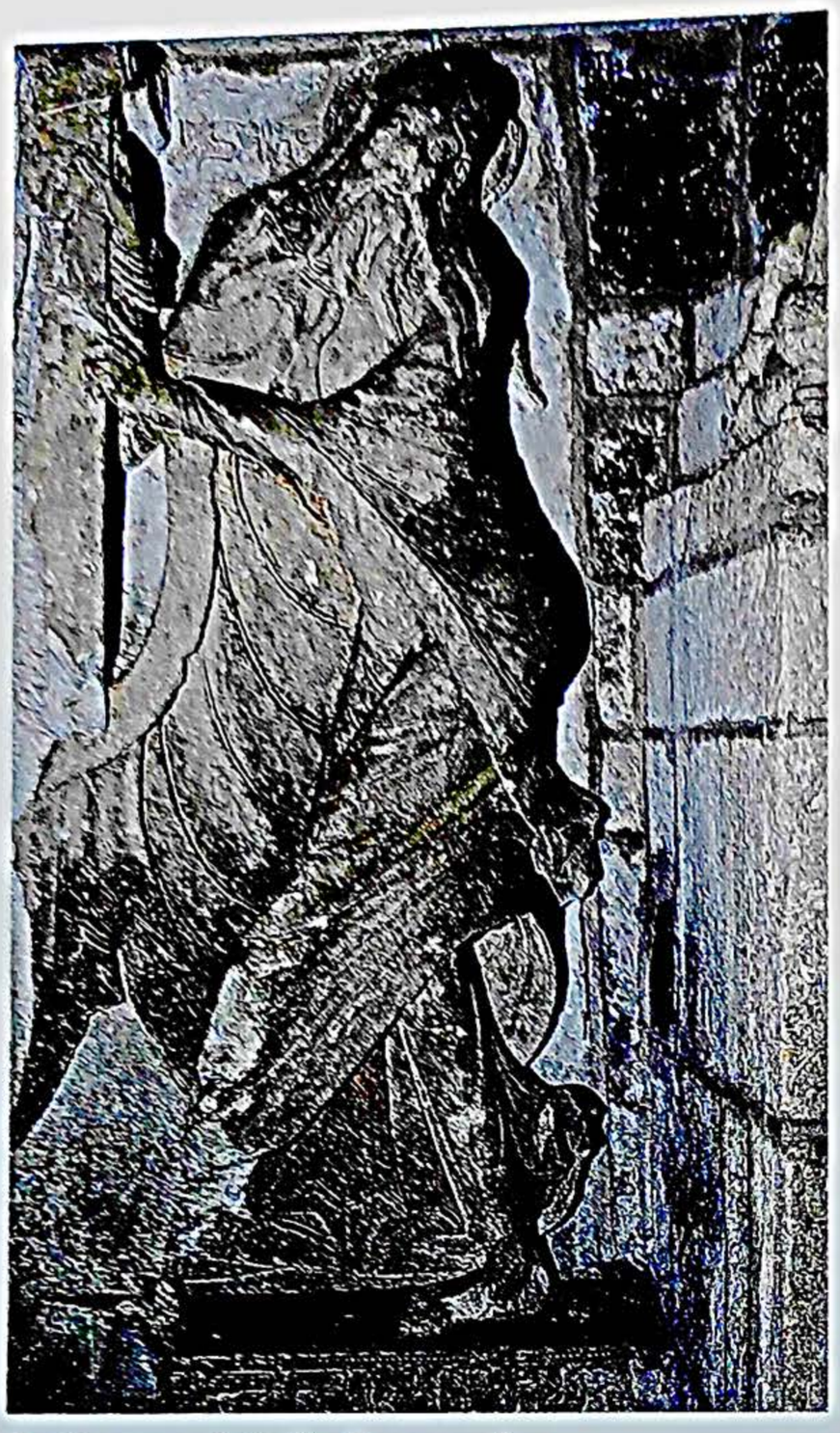
Burgundia. Este unul dintre centrele cele mai dinamice şi cunoaşte o dezvoltare maximă în prima parte a secolului XII.

Arhitectura sa, de o armonie şi o eleganţă deosebite, este reprezentată de bazilica Cluny III, terminată la sfîrşitul secolului XI. Înălţarea pe trei etaje îi conferă însuşirea unei clădiri lipsite de apăsări, în ciuda dimensiunilor mari, nemaiatinse în arta romanică.

Sculptura* sa, caracterizată printr-o tendinţă de alungire a formelor şi prin drapaje pline de mişcare, demonstrează un remarcabil simţ al naraţiunii.

Miniatura se dezvoltă datorită atelierelor clunisiene şi cisterciene. La începutul secolului XII, sub abaţiatul englezului Etienne Harding, atelierele cisterciene primesc importante influenţe anglo-saxone, adoptînd un stil dinamic şi pitoresc, caracteristic artei romanice.

Artă romanică din Burgundia. Timpanul bazilicii *Sainte-Marie-Madeleine*, Vézelay. Secolul XII.
Detaliu: Christos şi apostolii.
© Dagli Orti



Artă romanică din Languedoc.
Spatele portalului bisericii din Souillac.
Profetul Isaia.
© Champollion/Agence TOP

Artă romanică din Normandia.
Biserica Sf. Treime din Caen.
© P. Hinous/Agence TOP

Languedoc şi Limousin. Sculptura se dezvoltă pe linia atelierului Gilduin, activ la sfîrşitul secolului XI, şi care reinterpretează în piatră modelele din fildeş şi pe cele de orfevrărie.

Acest stil, mai sofisticat decît acela al şcolii din Burgundia, se caracterizează prin drapaje subţiri şi printr-o mare lejeritate*.

Arta emailului *champlevée* pe aramă cunoaşte o dezvoltare timpurie şi fulgerătoare în Limousin. Această şcoală se caracterizează prin folosirea culorilor vii.

Normandia şi Anglia. Arhitectura normandă, care se întinde în Franţa şi în Anglia, se dezvoltă începînd cu secolul XI. Marea dimensiune a construcţiilor reclamă utilizarea acoperişului şarpantă, care va continua în secolul XII. Construcţiile normande prezintă, în general, o elevaţie de trei etaje.

Atunci cînd recurge la acoperişul din piatră, arhitectura normandă foloseşte bolţi în cruce, dublate adesea de muluri care formează încrucişări de ogive, prefigurînd goticul. La exterior, edificiile prezintă o faţadă armonioasă, cu două turnuri, precum la Caen*.

Dimensiunile acestei arhitecturi lasă puţin loc sculpturii. Decoraţia interioară este alcătuită din muluri ornate cu motive simple.

Sfîntul Imperiu roman de naţiune germană

Arhitectura rămîne fidelă modelelor ottoniene. În anumite edificii, cum este catedrala imperială din Speyer*, un acoperămînt de piatră înlocuieşte, de la începutul secolului XII, şarpanta din lemn. Aceste edificii sobre şi masive nu se deschid către sculptura monumentală înainte de sfîrşitul secolului XIII.

Arta emailului, graţie dezvoltării metalurgiei cuprului şi a aliajelor sale, cunoaşte în secolul XII un mare avînt în regiunea Meuse. Emailurile sale, numite romano-mozane, suportă influenţa clasică a artizanului Renier de Huy.

Italia şi Provence. Italia rămîne puternic ataşată fondului său cultural antic, care imprimă artei sale un anumit conservatorism. În plus, prin poziţia geografică, ea primeşte numeroase influenţe: cea a Sfîntului Imperiu la nord, a artei romane la vest, a Bizanţului la est. Astfel, adoptarea formelor romanice se face în mod divers.

Arhitectura, fidelă tradiţiei, separă baptisteriul• şi clopotniţa• de biserica propriu-zisă. Dezvoltarea decoraţiei exterioare, care primeşte lesene şi benzi lombarde, face ca zidurile să fie împodobite cu galerii suprapuse, care dublează faţada sanctuarelor, cum se întîmplă la Pisa*.

Arhitectura Italiei de nord suferă influenţa ţărilor germanice, în timp ce Lombardia rămîne credincioasă primei arte romanice.

În aceste regiuni, se generalizează acoperămîntul de piatră. Italia meridională, mai fidelă tradiţiei paleocreştine, proiectează edificii cu plan bazilical simplu şi acoperite cu o şarpantă.

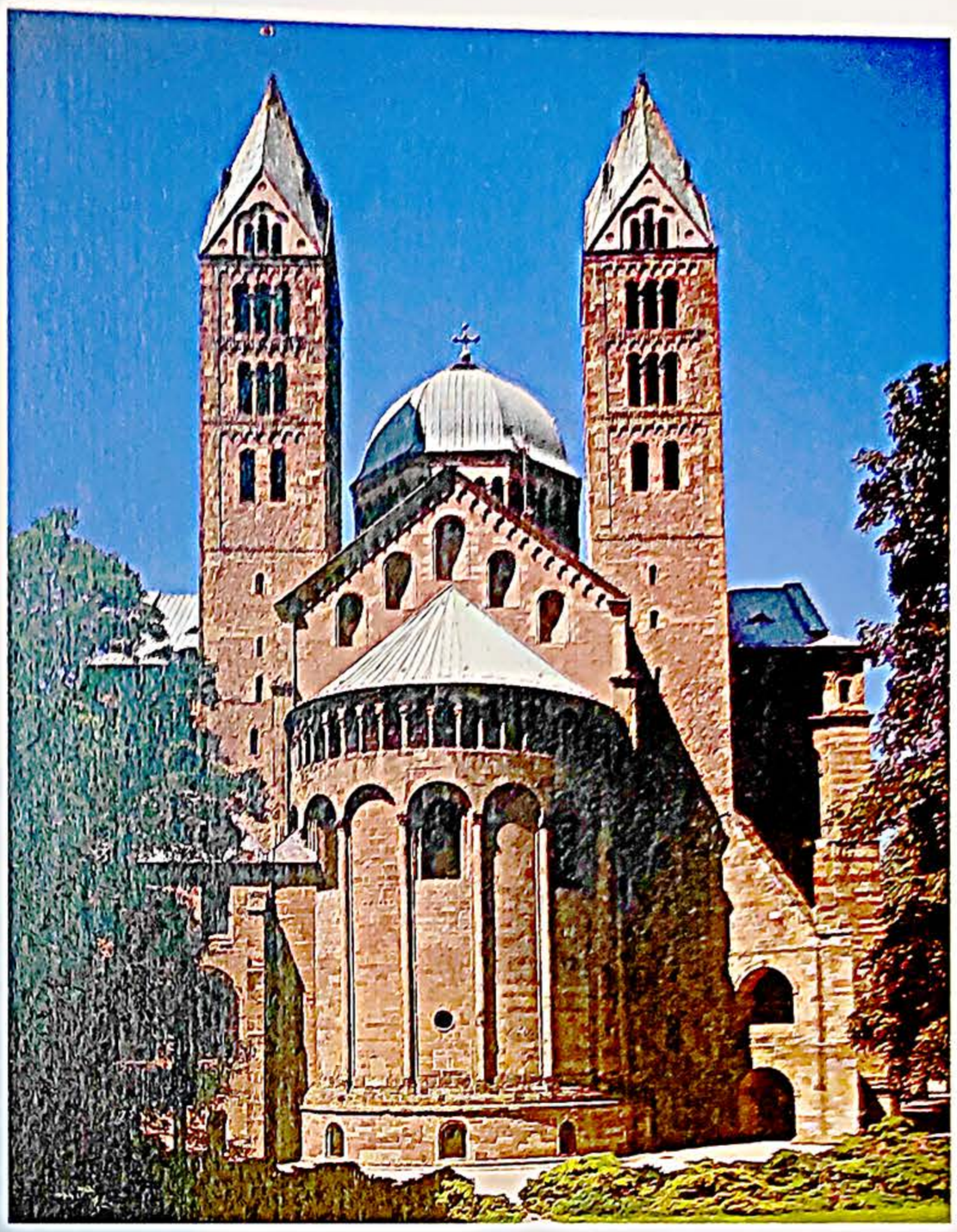
Sculptura, începînd cu secolul XII, cunoaşte o reînnoire, păstrîndu-şi însă ataşamentul pentru modelele antice, evident mai ales în organizarea drapajelor reprezentărilor figurative.

Modelele italiene se răspîndesc, din plin, în Provence, unde sculptura se integrează, la exterior, pe porticuri în formă de arc de triumf. Producţia sculpturală se dezvoltă începînd cu a doua jumătate a secolului XII.

Italia de sud şi Sicilia. La întretăierea influenţelor bizantine, musulmane şi romanice (începînd cu sosirea normanzilor în 1130), aceste regiuni prezintă o artă foarte originală în care se amestecă decoruri musulmane, mozaicuri bizantine şi capiteluri romanice.

Spania. În sud, arta spaniolă primeşte o extrem de puternică amprentă musulmană. În nord, transmisă prin schimburile datorate pelerinajelor, influenţa artei romanice este apreciabilă şi se amestecă cu fondul cultural al vizigoţilor.

Europa orientală. Neavînd tradiţii culturale creştine, ţări precum Polonia sau Ungaria suportă succesiv influenţe importante, venite din Italia, Franţa şi Sfîntul Imperiu. Acestea din urmă vor rămîne predominante.



Artă romanică din Germania.
Absida-capăt a catedralei din Speyer, sfîrşitul secolului XI.
© Dagli Orti

Artă romanică din Italia. „Cîmpul miracolelor" la Pisa, baptisteriul, catedrala şi turnul înclinat.
© P.G. Everts/Rapho

Litera iniţială a Cărţii lui Kells
(sfîrşitul secolului VII), Trinity College din Dublin

Evanghelia Sfîntului Matei. © Bridgeman/ Giraudon

Codex

Primele manuscrise ale Evangheliilor erau scrise pe papirusuri. Codexurile (manuscrise formate din reunirea fasciculelor legate unul de altul) scrise pe pergament au apărut către secolul V.

Monograma lui Christos

Monograma lui Christos (în greacă *Kristos)* este repezentată printr-un X (khi = C) şi un P (rhô = R) întretăiate, la care se adaugă un I.

Creştinismul a fost introdus în Irlanda în secolul V. Arta creştină va înflori într-o manieră singulară în această civilizaţie cu tradiţii celtice, puternic menţinute de izolarea ţării. Într-adevăr, Irlanda a scăpat atît cuceritorilor romani cît şi invaziilor germanice şi s-a găsit despărţită de Europa occidentală datorită prezenţei, în Anglia, a saxonilor păgîni. Mănăstirile de aici au dobîndit foarte repede o mare importanţă şi atelierele lor au început să producă codexuri, răspîndite în întreaga Europă: aproape toate aceste codexuri conţineau evangheliare.

Descriere

Cartea lui Kells provine din insula Iona, de dinainte de invadarea ei de către vikingi în 807. Acest manuscris, împodobit din belşug cu minunate miniaturi, seamănă cu o lucrare de orfevrărie. Pagina care deschide Evanghelia sfîntului Matei este, în întregime, dedicată unei imense monograme a lui Christos. Imensul „X" grupează strîns arabescuri şi vrejuri vegetale, populate de îngeri şi animale dintre cele mai umile. În partea de jos, doi şoareci se ceartă pentru un pesmet, sub privirile a două pisici.

Stil

În Irlanda, călugării au de înfruntat tradiţiile artistice ale celţilor. Copiştii renunţă să se inspire din picturile Antichităţii, preferînd ca sursă de inspiraţie motivele decorative de origine germanică. Motivele decorative denumite *entrelacs*, cu semnificaţie magică, îşi au rădăcinile într-o lume păgînă, anterioară inventării scrisului. Naturalismul artei creştine romane este înlocuit de o artă abstractă, cu motive complicate, unică în Europa. Spiralele celtice, asociate cu *entrelacs*-uri saxone şi apoi scandinave, predomină în aceste ornamente curbilinii, redate cu o extremă minuţiozitate. Varietatea inepuizabilă a motivelor din anluminuri exprimă o imensă fantezie creatoare şi o mare virtuozitate tehnică.

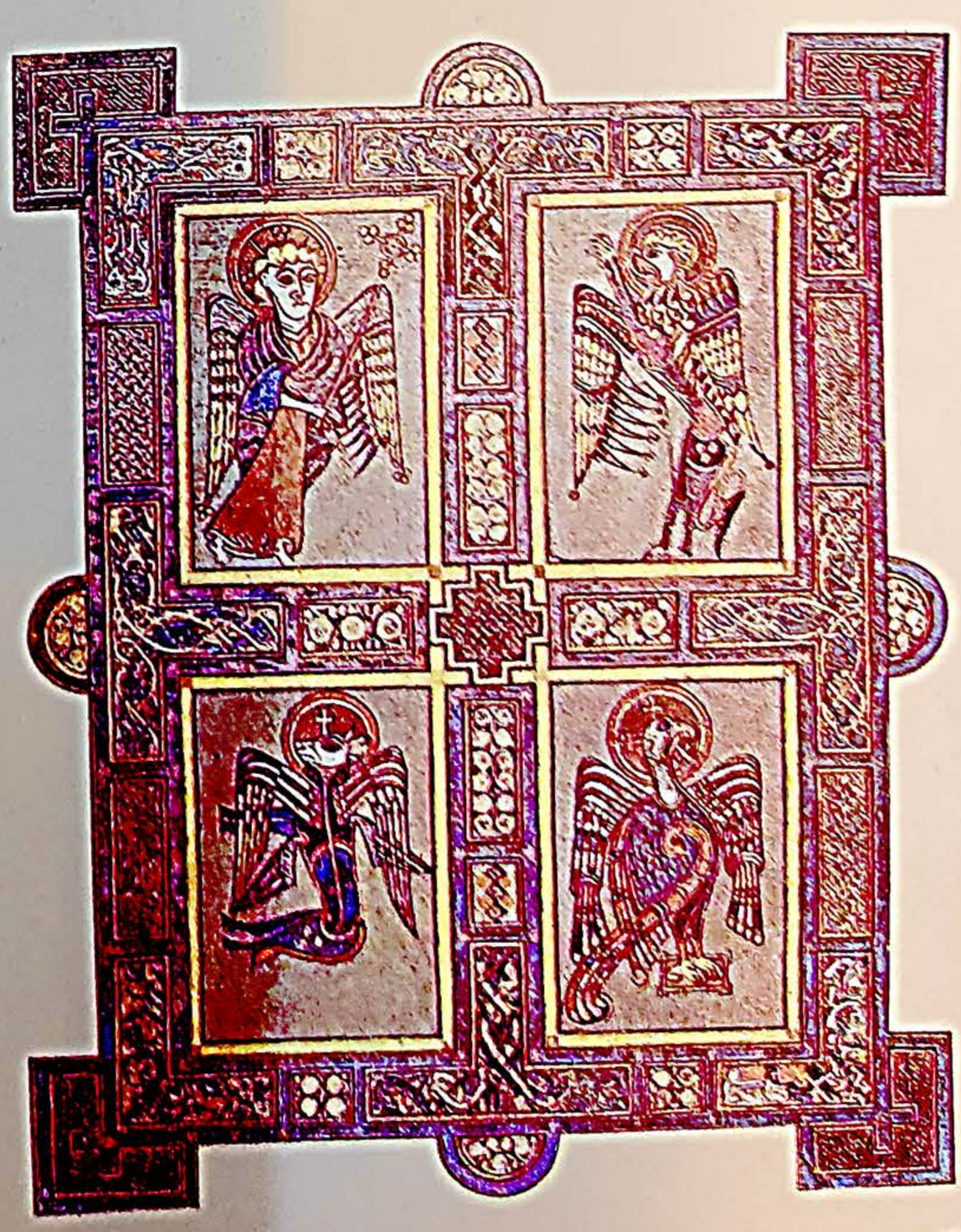
Evanghelia Sfîntului Marcu. © Bridgeman/Giraudon

Comentariu

Călugării irlandezi aduc, în privinţa manuscriselor, o inovaţie importantă. Într-adevăr, ei nu se mai limitează în a aşeza o ilustraţie pe pagină ca şi cînd ar fi vorba despre un tablou. Copistul şi pictorul fiind unul şi acelaşi, o unitate profundă se stabileşte între text şi ilustraţie. Prima literă a paginii devine enormă: decoraţia oferă paginii caracterul său specific.

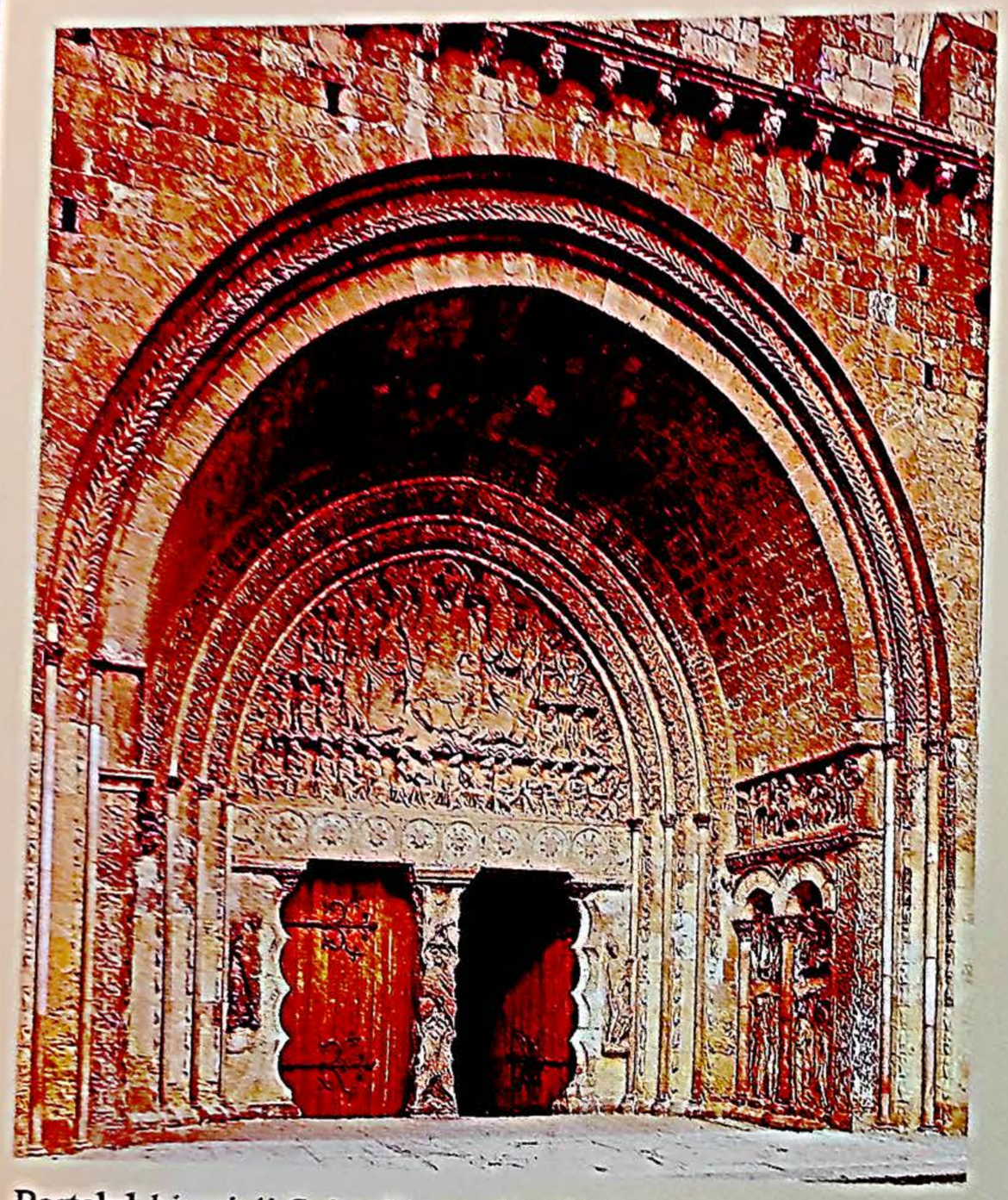
Numeroase texte ilustrate în atelierele irlandeze au fost găsite în multe ţări ale Europei. Călugării le duceau cu ei în timpul pelerinajelor, şi această răspîndire a textelor va contribui, din plin, la naşterea diferitelor şcoli de miniatură, în perioada carolingiană.

Sculptorii romanici de pe continent se vor inspira pe larg din aceste manuscrise şi vor reproduce pe unele frize şi capiteluri *entrelacs*-urile savante din tematica irlandeză.



Simbolurile evangheliştilor.
© Edimedia

Portalul bisericii Saint-Pierre din Moissac
(către 1115-1131)



Portalul *bisericii Saint-Pierre din Moissac*,
Tarn-et-Garonne.
© Rapho

După ce a terminat construirea curţii interioare (claustru)•, abatele Ansquitil intenţiona, către 1110-1115, să construiască un turn-pridvor, unde figurau, pe intrarea de vest, timpanul şi usciorii pe care se sprijină o arcadă. După moartea lui Ansquitil, acest ansamblu sculptat a fost mutat pe faţada sudică, între anii 1125-1131. Suprafaţa sculptată a fost mult mărită, imitîndu-se, fără îndoială, timpanul de la Cluny.

Descriere

Timpanul, de mari dimensiuni (6,55 m lărgime), este protejat de un portal adînc. Mai multe scene sculptate sînt plasate simetric pe timpan, pe usciori şi pe părţile laterale ale portalului.

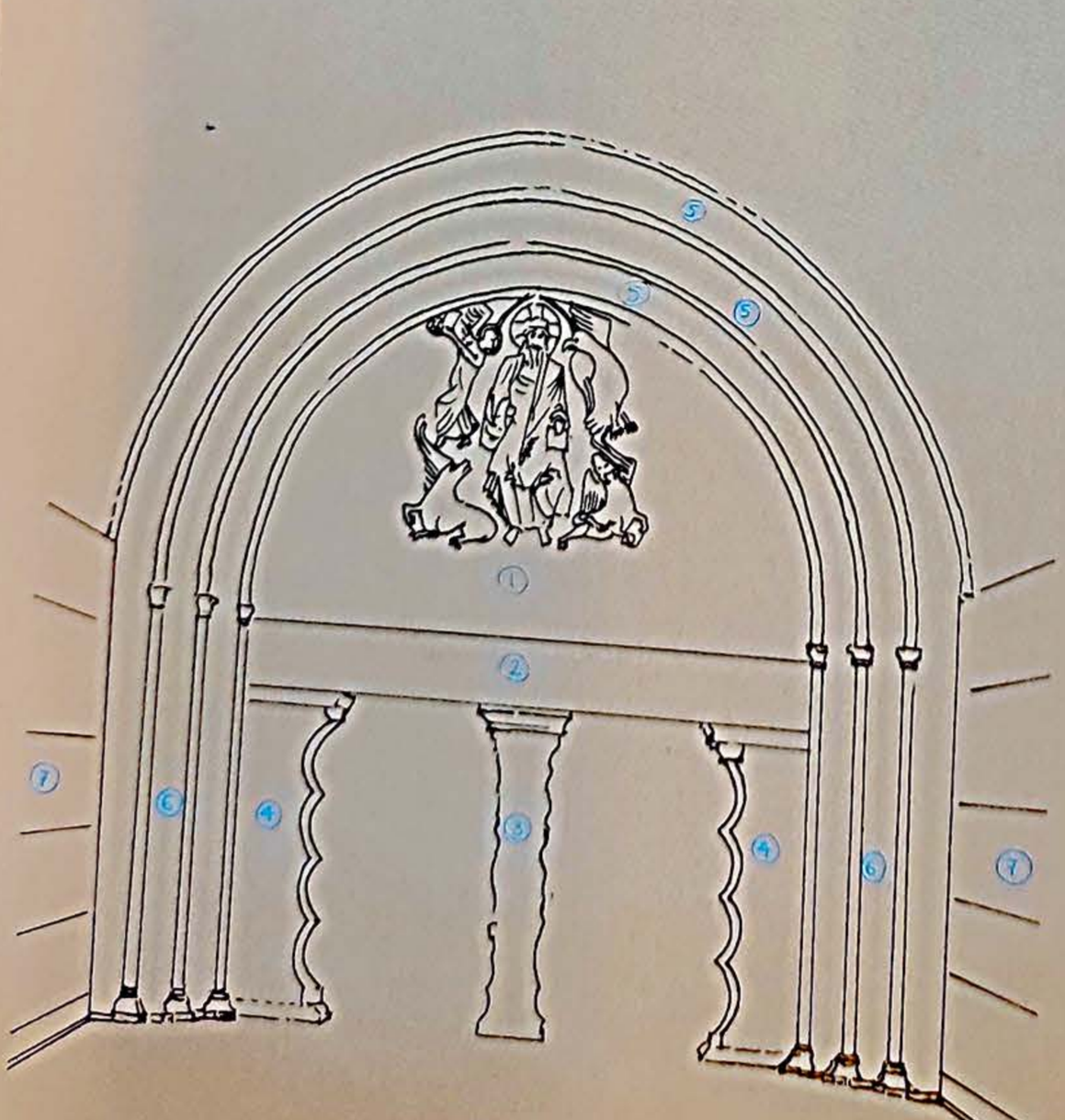
Pe timpan apare reprezentarea capitolului IV al Apocalipsei Sfîntului Ioan care anunţă sfîrşitul lumii. În centru, tronează Christos în slavă, înconjurat de patru simboluri ale evangheliştilor. În stînga sa, taurul sfîntului Luca şi vulturul sfîntului Ioan; în dreapta sa, leul sfîntului Marcu şi îngerul sfîntului Matei.

Două figuri de îngeri foarte alungiţi încadrează acest grup central. La picioarele lui Christos, şi de o parte şi de alta a timpanului, douăzeci şi patru de bătrîni cîntă gloria lui Dumnezeu. Fiecare ţine în mîini o cupă şi o ţiteră.

Sub timpan, lintoul este decorat cu rozase înconjurate de frînghii care ies din gura a doi monştri.

În centrul deschiderii portalului, stîlpul median este împodobit cu perechi de lei, amintind de ţesăturile importate din Orient şi care se aflau atunci în tezaurele bisericilor. Pe feţele laterale erau reprezentaţi sfîntul Pavel şi profetul Ieremia.

Lintoul se sprijină pe fiecare latură pe usciori festonaţi după moda orientală. În dreapta, este inserată statuia profetului Isaia şi, în stînga, aceea a sfîntului Petru, care strînge la piept cheile împărăţiei cereşti. Personajele zvelte şi prelungi par a fi surprinse într-o mişcare ritmică de o mare eleganţă decorativă.



Crochiu explicativ al portalului
① timpan
② lintou
③ stîlp median
④ uscior
⑤ vute
⑥ teşituri
⑦ părţi laterale ale portalului

Timpanul portalului: *Viziunea Apocalipsei.*
© Dagli Orti

Detaliu de pe timpan: „bătrînii".
© Vieil/Rapho

Comentariu

De la instalarea sa în Europa şi pînă în secolul XII, creştinismul a ignorat arta sculpturii. Într-o primă etapă, basorelieful reia efectele lipsite de adîncime ale picturii manuscriselor. La Moissac, pentru prima dată, sculptorul are sentimentul volumelor, pe care le degajează vizibil de fundal. El foloseşte proporţii destul de apropiate de realitate şi creează un puternic sentiment al realului prin varietatea poziţiilor şi prin îndreptarea privirilor celor douăzeci şi patru de bătrîni spre Christos.

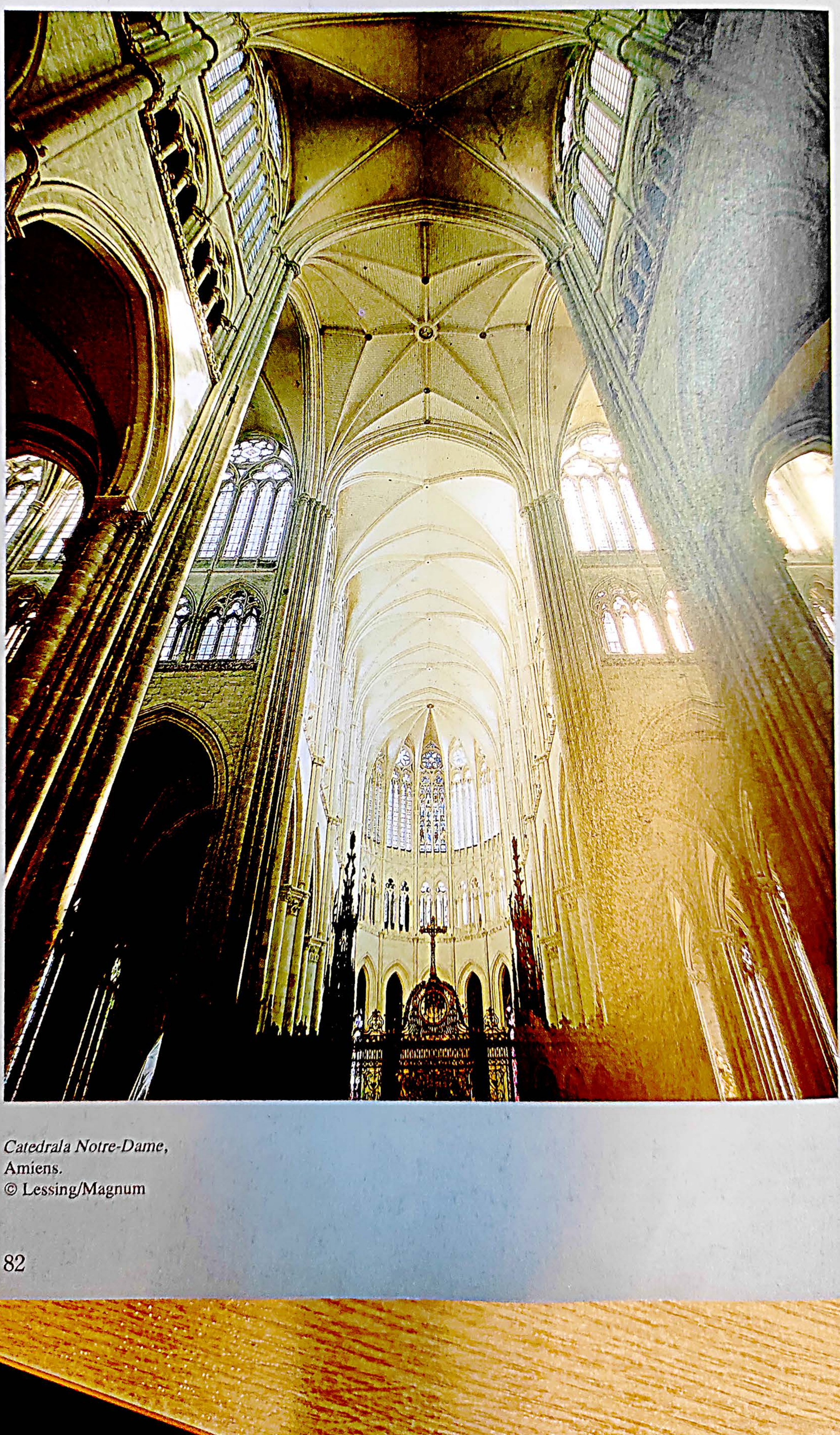
Sub picioarele lui Isus, o bandă dublă, imitînd unduirile oceanului, demultiplică efectele scenei emoţionante, în care totul nu este decît frenezie şi groază. Motivul galonului perlat, care bordează timpanul la stînga şi la dreapta, reia aceleaşi efecte prin meandrele sale de o varietate inimaginabilă.

În Evul Mediu, sculpturile inoculau în mulţimi ideea că această viziune a Apocalipsei menţinea spaima în pedeapsa veşnică.

Sculpturi ale portalului

Sfîntul Petre.
© Champollion/TOP

Profetul Ieremia.
© Serge Chirol



Catedrala Notre-Dame,
Amiens.
© Lessing/Magnum

Capitolul 6

Arta gotică

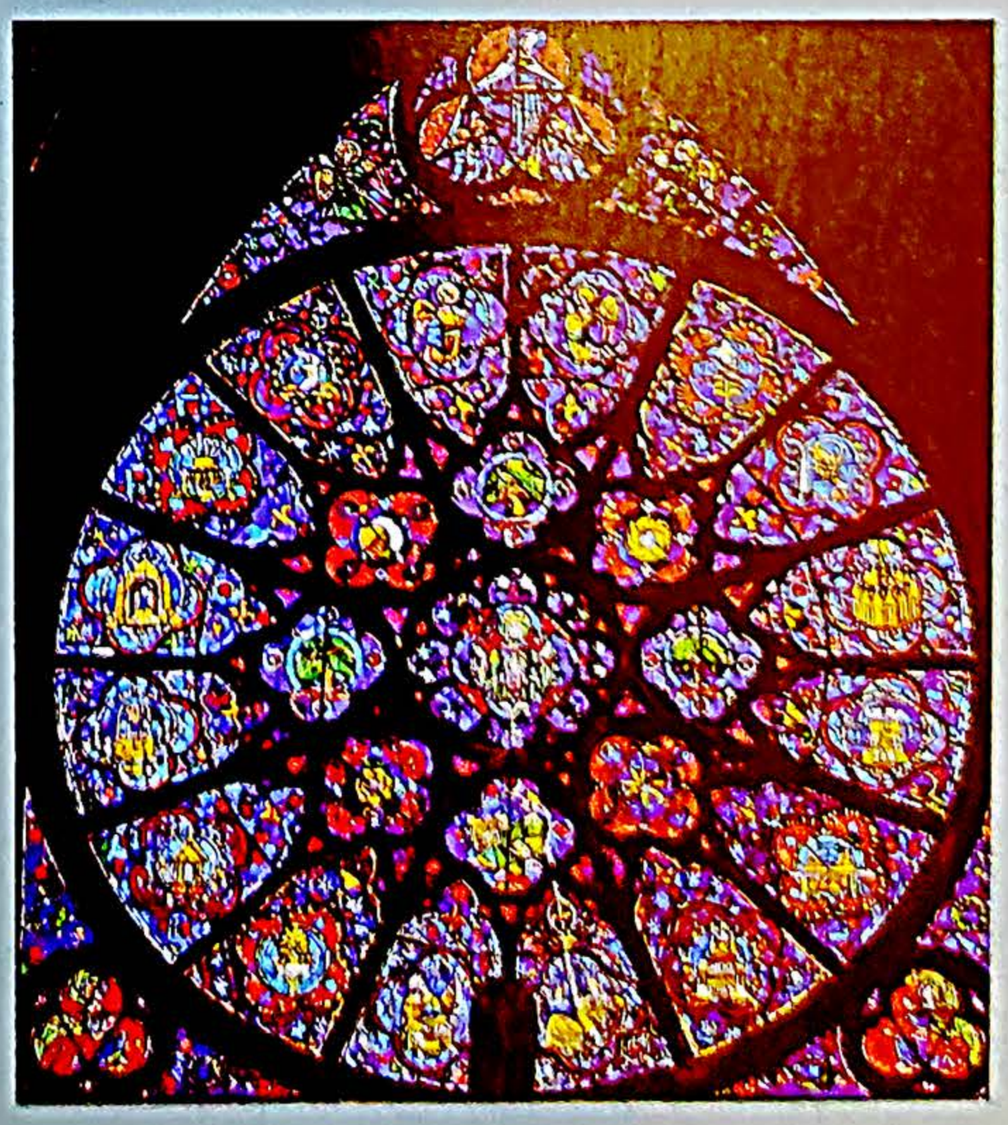
Adjectivul „gotic“ este inventat de umaniştii Renaşterii italiene. El desemnează dispreţuitor, ca fiind barbară (goţii au invadat Europa la începutul Evului Mediu), cultura care s-a dezvoltat în Occident între secolele XII şi XVI. Acest calificativ se aplică mai întîi arhitecturii, apoi, în ansamblu, artelor şi, în sfîrşit, întregii culturi a acestei perioade. Arta gotică a fost mult timp privită cu desconsiderație şi nu se ezita în a-i distruge operele. A fost reabilitată abia în secolul XIX de către reprezentanţii romantismului.

Arta gotică apare la mijlocul secolului XII, o dată cu construirea corului bazilicii Saint-Denis, la iniţiativa abatelui Suger. Foarte rapid, se extinde în toată arhitectura franceză şi, de aici, în întreaga Europă.

Începînd din a doua jumătate a secolului XIII, diferite ţări ale Europei se detaşează de modelul francez. Fiecare regiune îi dă goticului o inflexiune originală, proprie specificului naţional, fără a-i schimba însă principiile de bază. Este epoca goticului regional. Perioada de extindere a artei gotice acoperă un spaţiu geografic foarte important. La nord, pătrunde în Scandinavia; la est, atinge Polonia, iar la sud, cucereşte o parte din Orientul latin, pînă în Cipru şi insula Rhodos. Astfel, cultura gotică apare ca un liant al acestei Europe divizate din punct de vedere politic.

Italia, însă, face excepţie de la această regulă; ea rămîne pentru mult timp închisă artei gotice, căreia îi dă o interpretare cu totul originală, nereţinînd din ea decît aspectul decorativ.

În plus, la mijlocul secolului XIV, în Toscana se dezvoltă o artă nouă – Renaşterea – , care va pune capăt treptat goticului, către mijlocul secolului XVI.



Rozasa faţadei vestice de la catedrala *Notre-Dame*, Reims.
© Dagli Orti

Renaşterea oraşelor

Faţada catedralei din Reims (secolele XIII-XIV).
© Artephot/Brumaire

Curs la universitate. Miniatură din secolul XV.
Biblioteca Mazarine.
© Vigne

Odată cu secolul XII, Europa intră într-o perioadă numită „Frumosul Ev Mediu", cunoscînd un puternic avînt demografic, care antrenează formarea a numeroase centre urbane. Arta gotică este profund legată de apariţia acestor oraşe, spre deosebire de arta romanică, ce rămîne o artă mai mult rurală. Municipalităţile construiesc edificii religioase în mijlocul oraşelor. Catedralele*, din ce în ce mai înalte, reflectă orgoliul fiecărui oraş. Rolul social şi cultural al oraşelor devine primordial şi atrage după sine numeroase transformări.

Astfel, pentru aprovizionarea oraşelor, comerţul se dezvoltă considerabil, „împrumutînd" reţeaua drumurilor pentru pelerinaje şi creînd noi căi maritime*. În special oraşele Italiei de nord ocupă un loc de prim rang în această dezvoltare comercială şi îşi afirmă dominaţia pe mare.

Aceste schimbări permit, de asemenea, şi răspîndirea diferitelor curente ideologice. Într-adevăr, secolele XII şi XIII reprezintă o perioadă de o mare emulaţie intelectuală, o dată cu apariţia primelor universităţi. Aici se învaţă filosofia greacă şi autorii clasici antici. Dar ele sînt totodată şi locul de propagare al marilor curente scolastice şi teologice, care se regrupează în două mari direcţii opuse: una propovăduind idealismul şi misticismul, cealaltă raţionalizarea credinţei şi „naturalismul". Aceste diferenţe ideologice stau la baza noilor forme artistice.

Universitatea permite astfel răspîndirea învăţăturii, care nu mai este rezervată unei elite monastice, desprinse de lume*. Paralel, religia devine mai accesibilă şi evoluează spre o prezentare mai umană.

În Europa, diversitatea geopolitică este puternic marcată. În Franţa, suveranii încearcă să-şi impună puterea asupra unui teritoriu încă divizat, şi Filip August reuşeşte, la începutul secolului XII, recucerirea teritoriilor aflate sub dominaţia engleză. Mai tîrziu, domnia lui Ludovic cel Sfînt (1226-1270) marchează triumful dinastiei Capeţienilor.

În Germania, situaţia rămîne confuză: în a doua jumătate a secolului XIII autoritatea imperială slăbeşte şi, în spatele unităţii aparente a Sfîntului Imperiu roman de naţiune germană, puterile locale sînt cele care guvernează.

Marile oraşe din Italia de nord se bucură de o autonomie reală şi negustorii lor fac din ele centre de iradiere culturală şi intelectuală, asemeni oraşelor Hansei*, de la Marea Baltică şi Marea Nordului, partenerele şi rivalele lor.

În Spania, diferitele principate se unesc pentru a rezista în faţa musulmanilor.

„Nenorocirile timpului“

După două secole de înflorire, Europa secolului XIV intră într-o perioadă tulbure. Între 1337 şi 1453 războiul de 100 de ani pune faţă în faţă Franţa şi Anglia*. Acest conflict, bazat pe disputa pentru succesiunea la tronul Franţei, este cel dintîi care a căpătat o anvergură europeană (diferite naţiuni regrupîndu-se în spatele Franţei sau al Angliei). În plus, în această perioadă, Europa, devastată de foamete, vede cum o treime din populaţie dispare în epidemia de ciumă din 1348.

În acelaşi timp, puterea politică evoluează: o concepţie modernă asupra statului înlocuieşte treptat puterea feudală, unind în jurul suveranului populaţiile însufleţite de sentimentul apartenenţei la aceeaşi naţiune. Această afirmare a puterii monarhice intră imediat în conflict cu papalitatea a cărei autoritate este contestată. Papa trebuie să se exileze la Avignon între 1309-1377. Din acel moment, deşi Avignon este o posesiune a regatului Neapole, papalitatea se găseşte sub influenţa franceză. Apoi, timp de patruzeci de ani, Biserica dezbinată are în fruntea sa doi, apoi trei papi. Este marea schismă a Occidentului (1378-1417). Din aceste încercări Biserica iese slăbită şi puterea papală are, din ce în ce mai mult, dificultăţi în a se impune în faţa suveranilor.

Prin aceste „nenorociri ale timpului“, Europa este traversată de grave crize culturale şi sociale care îi ameninţă unitatea. Religia devine mai individualistă şi misticismul cunoaşte un număr crescut de adepţi.

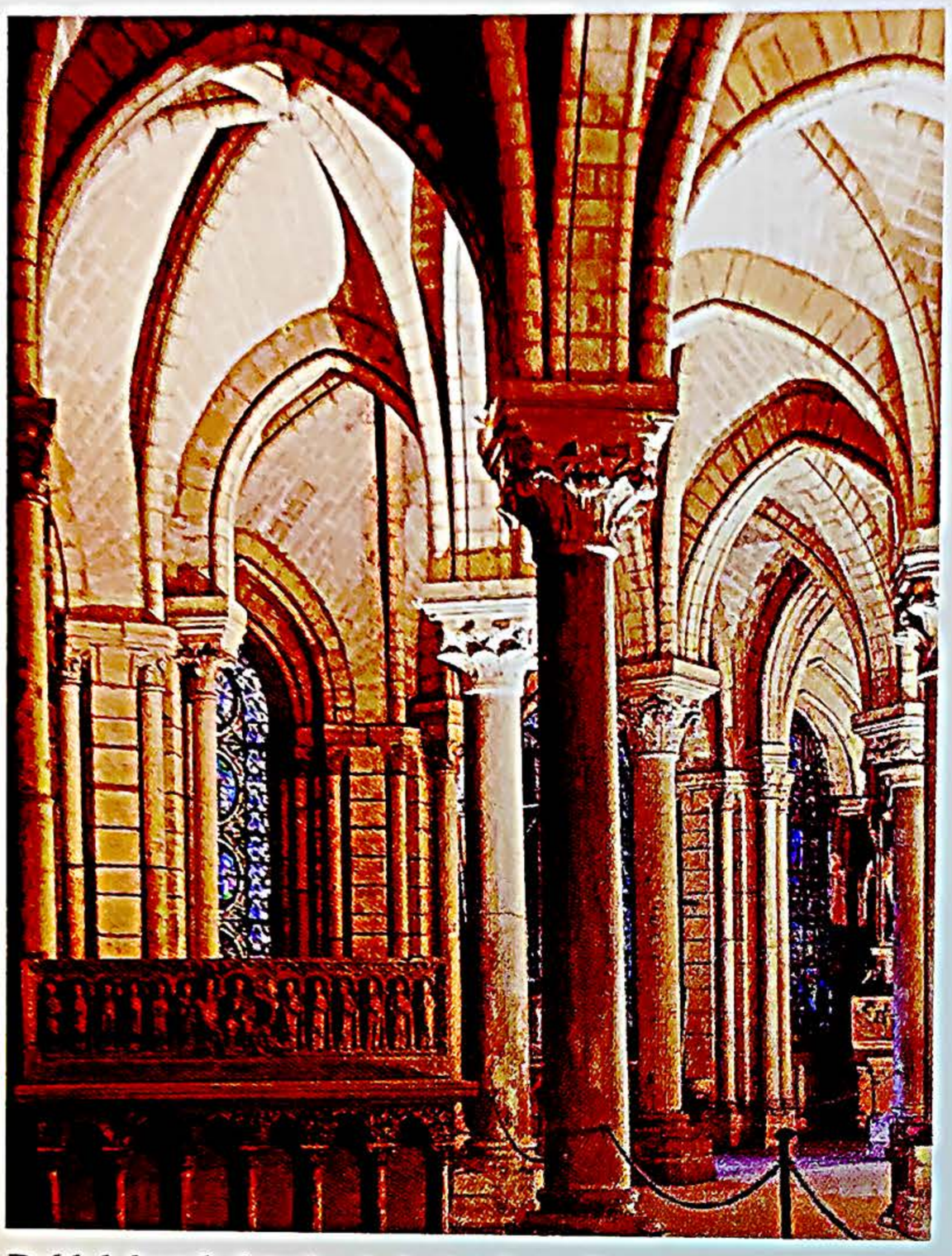
Ultimele licăriri ale culturii gotice

La mijlocul secolului XV, Europa cunoaşte o oarecare revenire la calm: este sfîrşitul războiului de 100 de ani şi statul modern se instaurează, treptat. Regatul Franţei şi-a fixat frontierele şi şi-a afirmat puterea în faţa ameninţării ducilor de Burgundia. Sfîntul Imperiu rămîne divizat. Spania încheie Reconquista prin cucerirea Granadei în 1492. Împreună cu Portugalia, revoluţionează spaţiul european prin descoperirea Lumii Noi, de care va profita din plin în secolul XVI. La rîndul său, Italia trece printr-o perioadă de prosperitate care permite o mare emulaţie culturală. În fapt, secolul XV este cel al Renaşterii italiene, care se dezvoltă în jurul conceptului de umanism. Umanismul este prima doctrină care plasează omul (şi nu divinitatea, ca pînă acum) în centrul gîndirii sau al creaţiei. Restului Europei îi trebuie un secol pentru a asimila şi a reproduce lecţiile Renaşterii italiene. Astfel, la mijlocul secolului XVI, se poate spune că şi cultura gotică se stinge treptat.

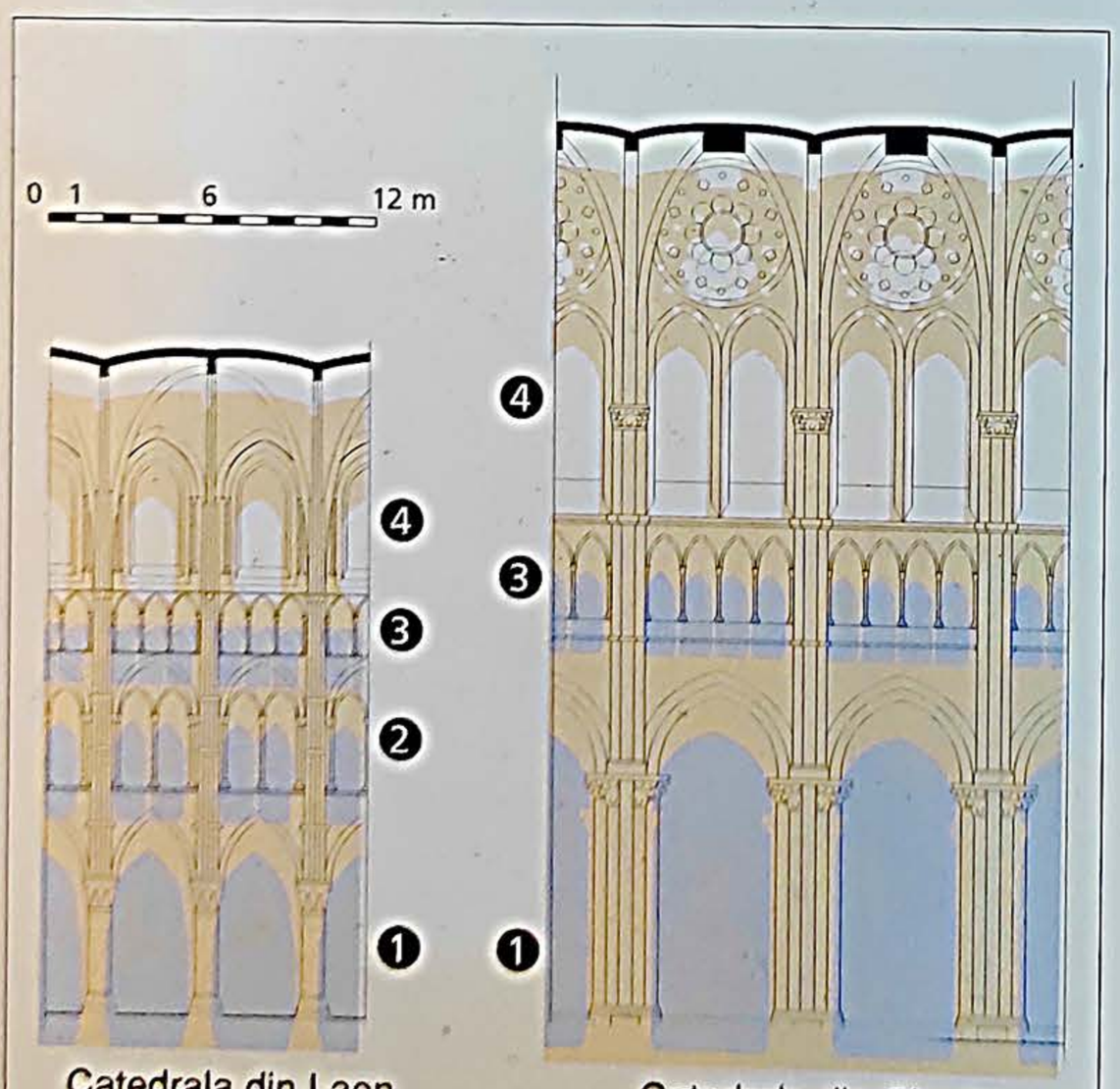
Bătălia de la Crécy (26 august 1346).
Cronicile lui Jean Froissart.
Manuscris din secolul XV ilustrat de Loyset Liedet.
Biblioteca naţională a Franţei, Paris.
© B.N.F.

Palazzo Pubblico şi *Turnul „del Mangia“*, Siena.
© Guy Thonvenin/Explorer

Elanul gotic: „Dumnezeu este lumină“



Dublul deambulatoriu al abaţiei *Saint-Denis*, secolul XII.
© Artephot/Takase



Catedrala din Laon *(bolţi sexpartite)* — Catedrala din Chartres *(bolţi cvadripartite)*

1. arcade mari 2. tribune
3. triforiu 4.ferestre înalte

Evoluţia elevaţiei în goticul clasic

Mănăstirea **Saint-Denis***, reconstruită la iniţiativa abatelui **Suger**, propune o arhitectură complet nouă. Pentru prima dată, cu adevărat, arhitectura gotică îşi face simţită prezenţa în pronaos (sfinţit în 1140) şi, mai ales, în jurul corului, în deambulatoriul dublu (sfinţit în 1144), unde bolta în cruce pe ogive este sistematic legată de folosirea arcului frînt. Din acest moment această tehnică va fi pe deplin stăpînită. Bolţile se sprijină pe colonete fine, dînd edificiului un aspect de o inedită suplеţe şi graţie. Zidurile, al căror rol de susţinere este diminuat, sînt străpunse de goluri ornate cu vitralii• care permit o iluminare abundentă.

Acest fel de a construi face şcoală. Arhitecţii gotici îşi bazează lucrările pe trei principii esenţiale: mărirea deschiderilor, creşterea înălţimii edificiului şi căutarea unui spaţiu omogen.

Dezvoltarea artei gotice

În arhitectură, Saint-Denis serveşte ca model pentru o întreagă categorie de construcţii aparţinînd goticului timpuriu. Aceste catedrale marchează trecerea de la arta romanică. Ele se caracterizează printr-o elevaţie• cu patru etaje*: arcade mari, tribune, triforiu şi ferestre înalte. Tribuna este o rămăşiţă a artei romanice, folosită ca element de susţinere a bolţilor pe stîlpi. În plus, pentru a suporta greutatea bolţilor, din ce în ce mai largi, se adaugă, la fiecare travee, un al treilea arc de ogive. El joacă rolul unui fals dublou şi permite adăugarea unor stîlpi intermediari. Bolţile devin, aşadar, sexpartite•. Catedralele din Laon, Soissons sau Noyon sînt construite după aceste principii. În vreme ce numeroase edificii romanice sînt încă construite pretutindeni în Franţa, unele regiuni adoptă elemente ale goticului pe cale de a se naşte. Astfel, în vestul Franţei, goticul „Plantagenet“ (folosit, de exemplu, la Angers) adaugă structurii romane, bolţi de ogive foarte curbate (numite bolţi angevine). Ordinul cistercian adoptă, la rîndul lui, fără rezerve, goticul, căruia îi apreciază puritatea şi simplitatea.

Anglia este prima ţară din Europa care reia înnoirile franceze, datorită arhitectului Guillaume de Sens, constructorul catedralei din Canterbury, către 1174. Acest stil, care alătură modelelor franceze tradiţia decorativă engleză, este numit *early english*.

Arcul butant apare în jurul anului 1180 la Notre-Dame din Paris. El produce o adevărată revoluţie în arhitectură. Proiectînd spre exterior

împingerile bolţii, el atrage după sine dispariţia tribunei (elevaţia este, deci, cu trei etaje)* şi reducerea definitivă a greutăţii masei murale. Bolţile sînt simplificate, cvadripartite, înscriindu-se în travee de tip barlong•. Această descoperire permite arhitecţilor să mărească elevaţia şi să simplifice formele şi planul edificiilor.

Entuziasmul pentru construcţii este mare. Două mari catedrale trec drept model: Chartres, „laboratorul" arhitecturii gotice clasice; şi, de o mai mică importanţă, Bourges. Aceste două modele sînt larg adoptate în Franţa, şi variantele locale se estompează.

Secolul XIII este, de asemenea, şi cel al expansiunii artei gotice pretutindeni în Europa.

În Anglia, construcţiile se prezintă sub forma unor mari ansambluri, legînd catedrala cu claustrul• şi cu sala capitulară•. În interior, orizontalele sînt mai marcate în raport cu verticalele şi elementele decorative abundă (ca la catedralele din Lincoln sau din Wells).

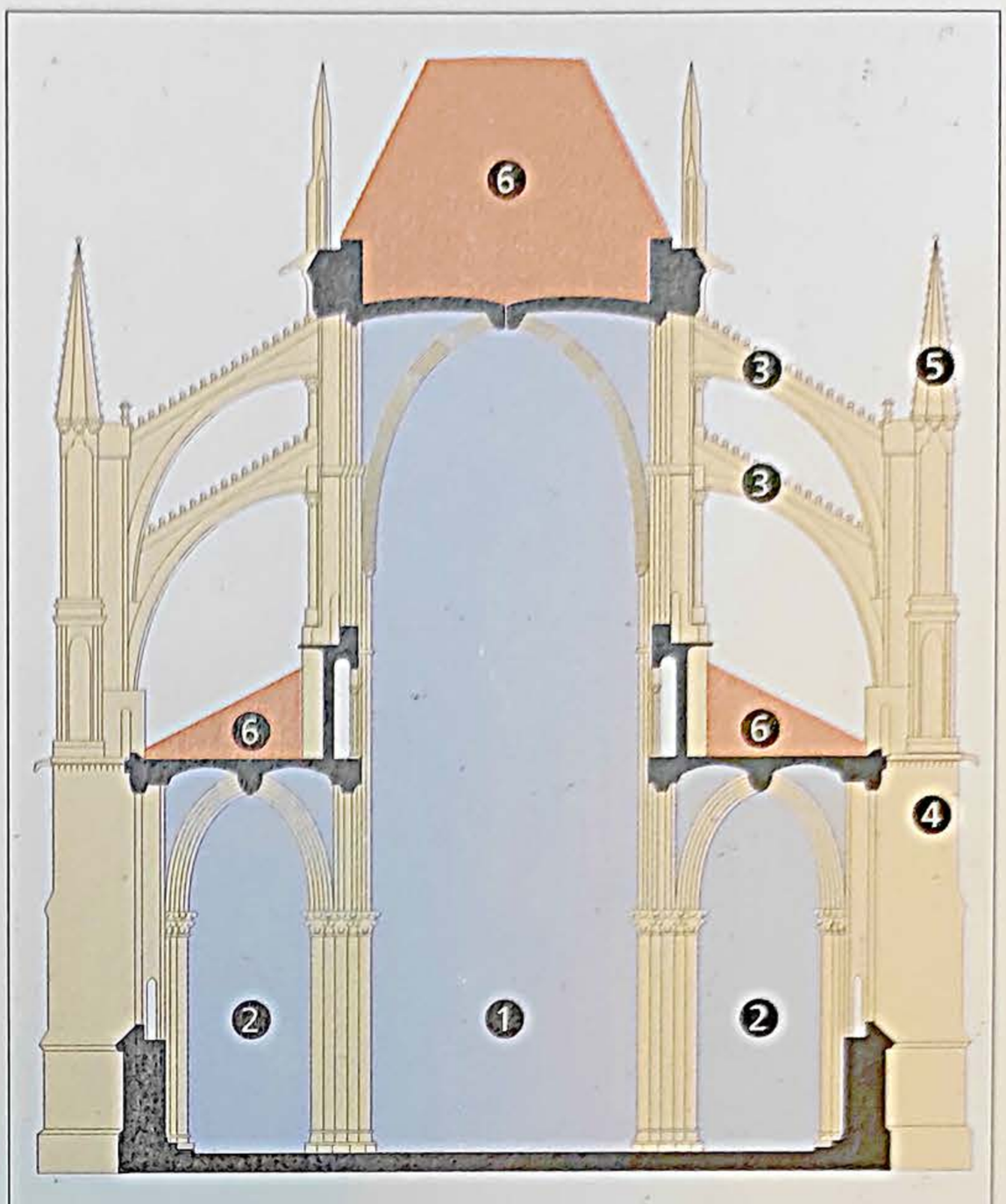
Edificiile spaniole sînt mai apropiate de modelul francez şi adoptă într-un mod mai special planul foarte omogen din Bourges, ca, de exemplu, la catedrala din Burgos.

Italia şi Sfîntul Imperiu rămîn foarte reţinute faţă de inovaţiile gotice. În interiorul edificiilor, sculptura devine mai discretă, cu scopul de a nu întrerupe continuitatea sprijinului coloanelor pe stîlpi. În exterior, tipul nou de statui-coloane* apare în spalete•, de o parte şi de alta a portalului, ca la Chartres. Aceste statui hieratice şi prelungi sînt adosate coloanelor şi se înscriu în forma acestora.

Rapid, sculptura îşi începe cucerirea autonomiei în raport cu arhitectura. Sculptorii se angajează în cercetări de tip realist şi naturalist, atît la nivelul stilului, cît şi la cel al iconografiei. Ateliere itinerante străbat Europa, creînd o unitate stilistică. Printre stilurile majore se află stilul anului 1200, inspirat din orfevrărie, sau stilul antichizant, al cărui drapaj clasic aminteşte de acela al lucrărilor antice redescoperite în epocă.

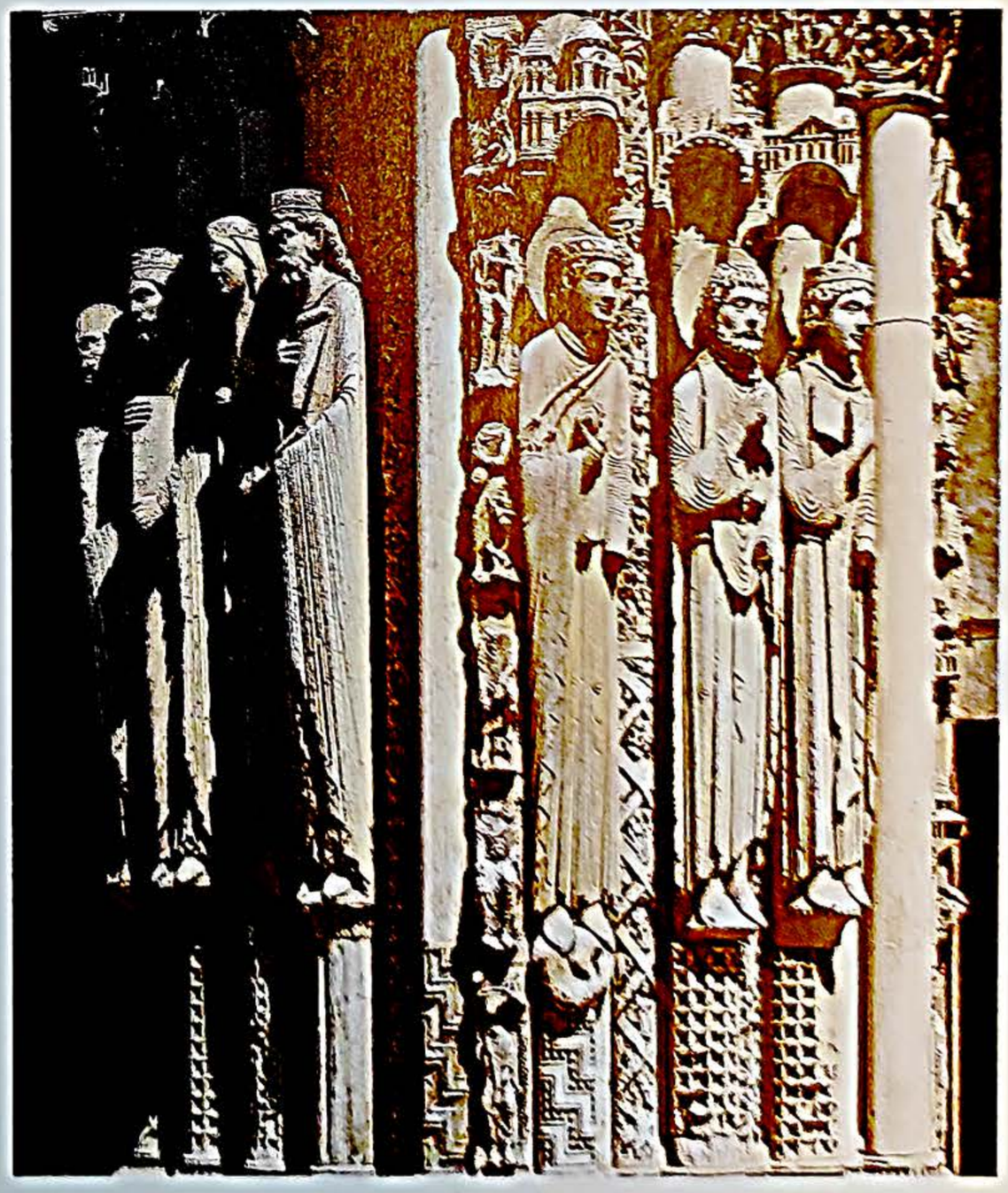
„Stilul 1200" este inaugurat de orfevrul Nicolas de Verdun, în lucrări ca amvonul• catedralei din Klosterneuburg sau vînătoarea Regilor Magi.

Arta vitraliului cunoaşte un mare avînt (o dată cu mărirea suprafeţei ferestrelor înalte, rozaselor etc.) în detrimentul frescei, căpătînd un rol didactic. Miniatura• se detaşează treptat de stilul romanic. Ea se inspiră din arta vitraliului, imitîndu-i atît siluetele delicate cît şi efectele grafice.



1. navă
2. navă laterală
3. arc butant
4. pilon sau culee
5. pinaclu
6. acoperiş

Secţiune a unei biserici gotice cu trei etaje



Statui-coloane ale portalului regal al *Catedralei din Chartres* (1145-1170). „Regii Bibliei".
© Dagli Orti

Gotic francez.
La Sainte-Chapelle, Paris, vedere a capelei înalte, secolul XIII.
© Dagli Orti

Gotic englez.
Interior al *Catedralei din Wells*, Anglia.
© A.F. Kersting

O artă mai intimistă

Începînd din a doua jumătate a secolului XIII, unitatea artistică a Europei este zdruncinată: artele nu mai sînt subordonate arhitecturii şi şcolile regionale se dezvoltă considerabil.

Prăbuşirea bolţilor catedralei din Beauvais în 1284 pune capăt tentativelor mereu mai îndrăzneţe pentru creşterea elevaţiei edificiilor. Acest eveniment marchează limita căutărilor goticului clasic. Deja, din 1250, se dezvoltă la Paris un curent arhitectural mai puţin grandios, aşa-numitul **reionant.** Caracterul „structural" al arhitecturii gotice este dezvoltat cu o îndrăzneală excesivă. Bolţile şi stîlpii sînt subţiate la maximum, în timp ce vitraliul capătă o tot mai mare importanţă. Arhitectului **Pierre de Montreuil** i se datorează cele mai frumoase realizări ale acestui stil, îndeosebi la *Sainte-Chapelle** (sfinţită în 1248).

Secolul XIV vede încetinindu-se activitatea şantierelor în Franţa. Arhitectura din Île de France îşi pierde din însemnătate în faţa tendinţelor regionale, în special a ideilor originale din sud-vest şi din centrul ţării (catedrala Sainte-Cécile din Albi, catedrala din Narbonne).

Diferite ţări europene se distanţează de modelul francez

Anglia cunoaşte una din fazele cele mai fecunde ale arhitecturii sale cu ***Decorated style.*** Acest stil, care domină din a doua jumătate a secolului XIII pînă la mijlocul secolului XIV, se caraterizează printr-o foarte mare diversitate de forme, dar şi printr-o tendinţă foarte puternic marcată pentru ornamentaţie, ca în catedrala din Wells*. Elementele decorative: lierne•, tierse-roane•, chei pandante•, exuberantele evantaie *fan walts*• (cum sînt cele de la catedrala din Gloucester) au invadat bolţile. În a doua jumătate a secolului XIV, se dezvoltă ***Perpendicular Style,*** ca reacţie la decorarea luxuriantă a *Decorated Style*. Acest stil acordă întîietate liniilor orizontale şi verticale precum şi transparenţei compoziţiei. El se prelungeşte de-a lungul întregului secol XV.

În Sfîntul Imperiu, situaţia este mult diferită, pentru că goticul francez apare abia în a doua jumătate a secolului XIII. Cei doi poli de implantare a arhitecturii gotice sînt Strasbourg şi, mai ales, Köln. Adoptarea modelelor franceze se face cu un cert decalaj cronologic. El este de scurtă durată pentru că, începînd din anii 1350, apare tipul specific german de biserică-hală•. El va domina de acum înainte, cu un plan care încearcă să organizeze un spaţiu omogen. Stîlpii nu mai despart spaţiul interior. Liniile nu mai accentuează verticalitatea, dar permit o libertate a privirii de-a lungul spaţiului. Praga, noua capitală construită pentru împărat, începînd de la mijlocul secolului XIV, devine un focar artistic

important. Ea apare ca unul dintre centrele acestui stil, în special o dată cu construirea catedralei Svaty Vit*, sub conducerea arhitectului şi sculptorului **Peter Parler**.

În a doua jumătate a secolului XIII, sculptura reapare în interiorul edificiilor. În timpul domniei lui Ludovic cel Sfînt, se dezvoltă la Paris un stil graţios numit **stilul parizian**. În siluetele elegant unduitoare, pe feţele fine, cu ochi migdalaţi, cu pometi proeminenţi, nas mic şi surîs dulce, apare un oarecare manierism. Acest stil se regăseşte la minunatul *Înger surîzînd* din catedrala din Reims. El se prelungeşte pe durata întregului secol XIII, în statuara monumentală, precum şi în artele decorative. Statuile de devoţiune se multiplică, şi Fecioara cu pruncul devine o temă favorită. Paralel cu acest stil elegant, în plastica funerară se dezvoltă un curent realist care cunoaşte un foarte mare avînt, începînd de la sfîrşitul secolului XIII. Căutările în această direcţie duc la apariţia portretului, la mijlocul secolului. Sub domnia lui Carol al V-lea (1364-1380), al cărui mecenat este foarte important, sculptori precum André Beauneveu (autorul statuii gisant• a regelui Carol al V-lea) ating o putere de expresie neegalată pînă atunci.

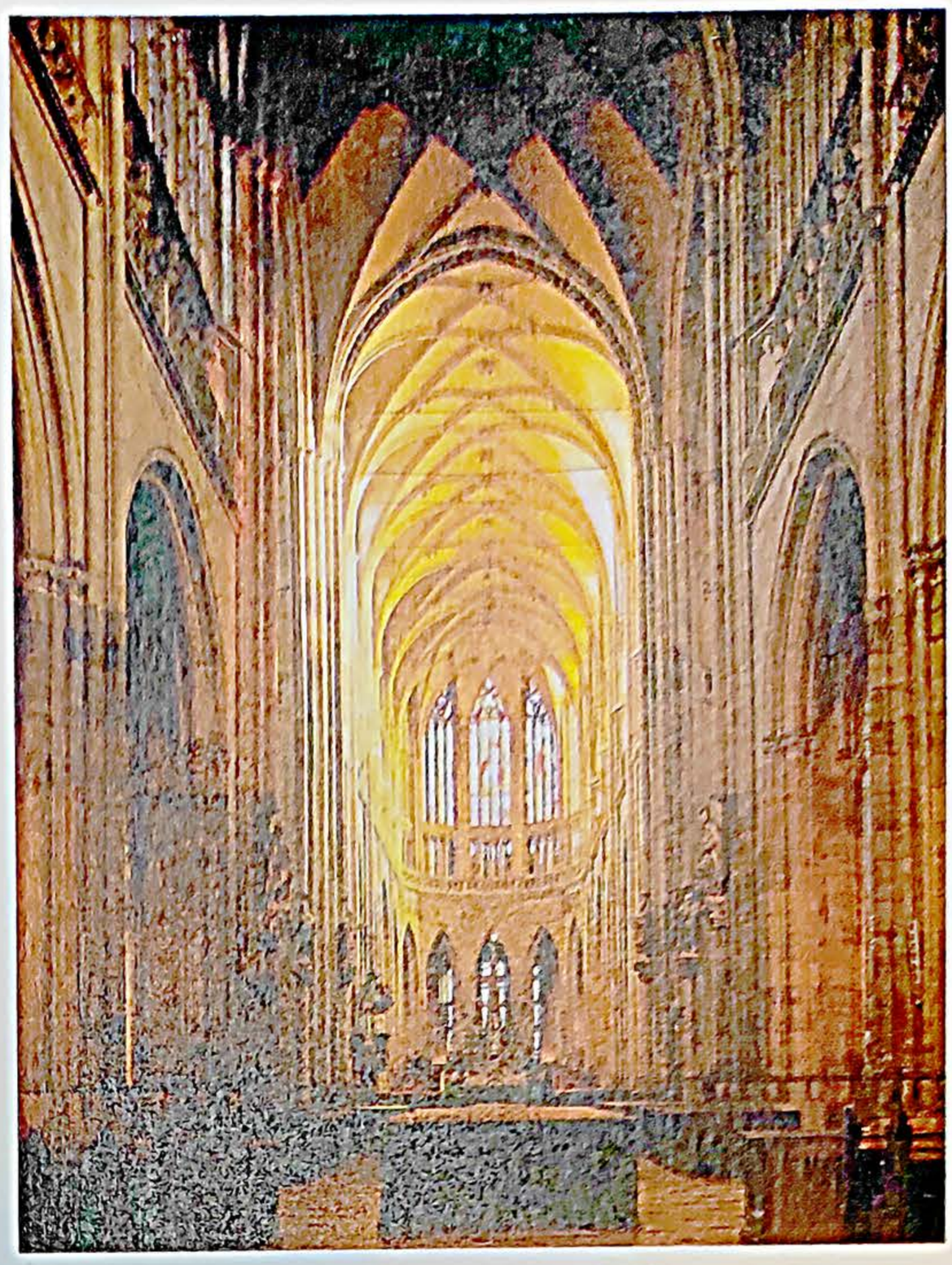
În Sfîntul Imperiu se dezvoltă un curent cu o expresivitate exacerbată. Iconografia se modifică pentru a susţine teme care exprimă durerea (Pietà•, Cina cea de taină•). Chipurile sînt tratate cu realism şi puternic individualizate. Printre cele mai mari succese ale acestui tip de sculptură se numără ciclul de gisanţi executat de Peter Parler în interiorul şi în exteriorul catedralei Svaty Vit din Praga.

În Anglia, ornamentaţia exuberantă a interioarelor nu lasă decît puţin loc sculpturii. Statuara rămîne, deci, foarte prezentă pe faţade (exemplu: Exeter). Figurile sînt deosebit de prelungi şi tratate într-o manieră grafică. Sculptura funerară repurtează un succes de seamă. Ea preconizează utilizarea unor materiale originale ca bronzul sau arama, din care este făcut minunatul gisant al Prinţului Negru din catedrala din Canterbury.

În schimb, statuara spaniolă aderă fără rezerve la stilul francez. Numai cîteva compoziţii, cum este cea a catedralei din León, dovedesc originalitate.

Parisul rămîne focarul principal al artei gotice, de unde strălucirea sa se propagă în întreaga Europă. Sub influenţa statuarei şi datorită anumitor inovaţii tehnice, artele minore dezvoltă un stil graţios, care se accentuează sub domnia lui Filip cel Frumos (1285-1314).

În al doilea pătrar al secolului XIV, apare stilul „de curte“*, care amplifică excesiv eleganţa şi manierismul stilului parizian, pentru a ajunge la siluete sinuoase cu modeleu cald şi cu pliuri catifelate.



Goticul Sfîntului Imperiu (Boemia).
Catedrala Svaty Vit din Praga (secolul XIV).
© Rosine Mazin/DIAF

Fecioara cu pruncul, sculptură în fildeş, secolul XIV, Franţa. Bazilica din Assisi, Italia.
© Lessing/Magnum

Gotic italian.
Catedrala din Siena, secolul XIII.
© Dagli Orti

Amvonul baptisteriului din Pisa, secolul XIII, de Nicola PISANO.
© Nimatallah

În secolul XIV, arta vitraliului tinde să devină o imitaţie a picturii, în special prin utilizarea sării „galben de argint“•.

Secolul XIV italian

Italia ocupă un loc aparte în arta europeană a secolului XIV. Într-adevăr, în momentul în care se impune arta gotică, Toscana devine locul unor încercări complet noi, care anunţă Renaşterea.

În Italia, adoptarea goticului francez se opreşte la decoraţie, deoarece structura edificiilor italiene rămîne fundamental romanică. Astfel, în edificii precum catedrala din Siena* sau cea din Orvieto, se observă o creştere a elevaţiei, iar la exterior apar pinaclul• şi croşeta• gotică, precum şi rozase mari în centru şi turnuleţe-clopotniţă• de fiecare parte.

În interior, însă, chiar dacă se foloseşte uneori bolta pe ogive încrucişate, posibilităţile ei arhitectonice rămîn neutilizate. Cît priveşte arcul butant, acesta nu apare niciodată în arhitectura italiană, care foloseşte contraforturi puternice sau tiranţi de fier pentru a propti împingerile zidurilor. În plus, sînt continuate caracteristicile tipic italiene, ca decorarea cu marmură policromă sau separarea constantă a clopotniţei de restul edificiului. Pe de altă parte, datorită puterii economice şi politice a oraşelor, operele arhitecturii civile se înmulţesc. Ea îmbină tradiţia medievală (maşiculi•, ferestre mici) cu decorul gotic, ca la Palazzo Publico* (p. 85) din Siena. La Veneţia, în Palatul Dogilor se adaugă influenţa decorului bizantin.

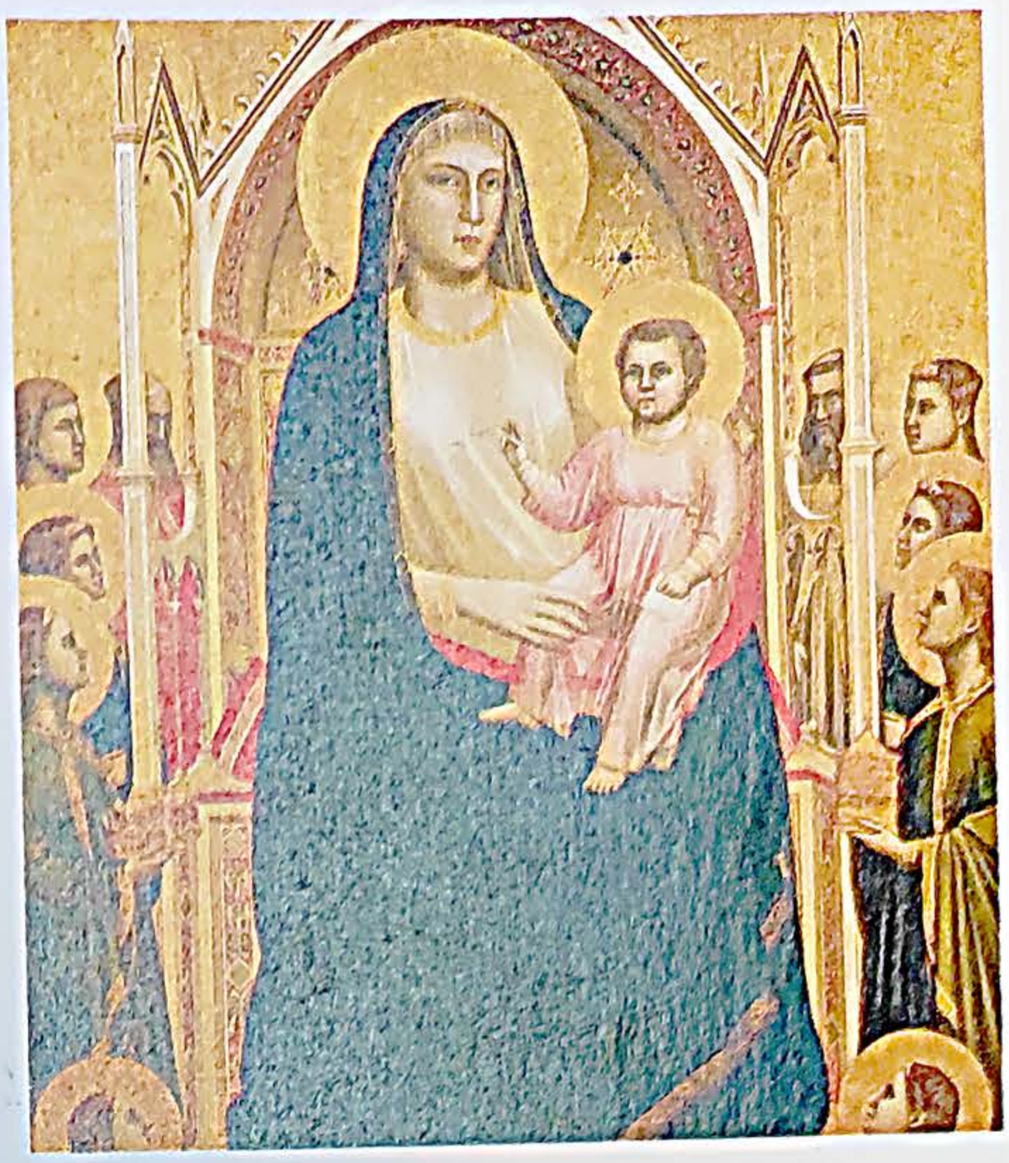
Începînd de la mijlocul secoluluii XIII, sculptorul **Nicola Pisano** creează un stil nou. El îmbină decoraţia arhitecturală gotică cu tradiţia sculpturii antice, care conferă corpului energie şi vigoare. Amvonul*•, pe care îl sculptează în 1260 pentru baptisteriul din Pisa, anunţă această nouă tendinţă. Stilul impus de Pisano este foarte acuzat în sculptură, ea acordînd o atenţie deosebită formei amvonului şi a mormîntului cu etaje, adosat zidului. La mijlocul secolului XIV, cercetările sculptorilor evoluează. Ele sînt duse în paralel cu cele ale lui Giotto, tinzînd spre o simplificare a formelor, o căutare a monumentalităţii şi o mai mare capacitate de redare a volumelor. Uşile de bronz ale baptisteriului din Florenţa, executate între 1330-1336 de **Andrea Pisano**, sînt un exemplu minunat.

Pictura deţine un loc foarte important în arta italiană. Într-adevăr, arta frescelor rămîne esenţială în decoraţia interioră a edificiilor religioase, deoarece zidurile nu pot fi străpunse de deschideri foarte mari care să fie acoperite cu vitralii. În plus, tradiţia bizantină, foarte prezentă în secolul XIII, face să devină curentă practica picturii pe panouri de lemn.

La sfîrşitul secolului XIII, pictori precum **Cimabue** la Florenţa, sau **Duccio** la Siena, intro-

duc primele accente naturaliste în rigoarea şi frontalitatea picturii bizantine. Dar cel care revoluţionează pictura este **Giotto***. Cercetările lui merg în direcţia profunzimii spaţiului, a redării volumelor, a interpretării caracterelor personajelor, a compoziţiei şi a simplificării formelor. Arta lui inaugurează pre-Renaşterea. Şcoala florentină se înscrie pe linia preceptelor lui Giotto. În privinţa şcolii din Siena, şi ea are o foarte mare importanţă, dominată fiind de personalitatea pictorului **Simone Martini***. Stilul acestuia este marcat de spiritul elegant al goticului, reprezentînd corpuri fine şi şerpuitoare, cu o atenţie deosebită acordată blîndeţii culorilor.

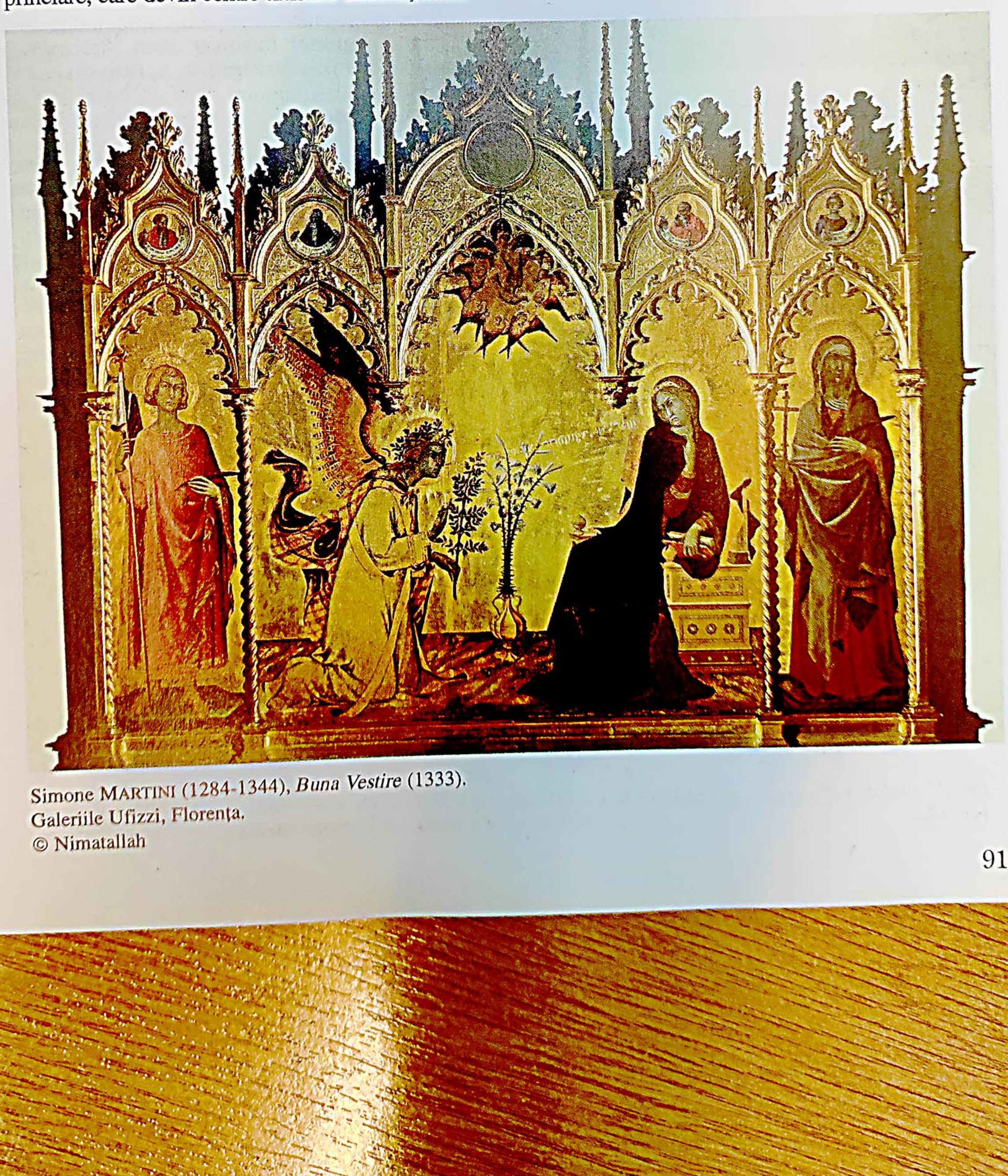
Simone Martini îşi încheie viaţa la curtea papei din Avignon, devenită un mare centru artistic. El este iniţiatorul primei şcoli din Avignon care, dominată de pictorii italieni, reproduce graţia şcolii din Siena.



GIOTTO (1266?-1337), *Fecioara din Ognissanti*, către 1310 (detaliu). Galeriile Ufizzi, Florența.
© Dagli Orti

Secolul XV, universalitatea goticului

Secolul XV este secolul mecenatului curţilor princiare, care devin centre artistice internaţionale



Simone MARTINI (1284-1344), *Buna Vestire* (1333).
Galeriile Ufizzi, Florența.
© Nimatallah

Exemplu de **gotic flamboaiant:** *catedrala din Milano,* Italia.
© John G. Ross/Rapho

Claus SLUTER, *Fîntîna lui Moise*, calvar policrom (1395-1405). Detaliu al lui Moise. Mănăstirea Champmol, Dijon.
© Dagli Orti

Arta europeană regăseşte astfel o oarecare unitate. Ea este marcată de dorinţa etalării luxului şi a formelor extravagante.

Goticul flamboaiant

Arhitectura este dominată de goticul flamboaiant. Noutatea nu rezidă în structura edificiilor, ci în **exuberanţa decoraţiei:** aceasta se întîlneşte pretutindeni în Europa. Planurile sînt foarte variate, punînd un accent deosebit pe interioarele ample. Clădirile se transformă în adevărate pagini sculptate. Exterioarele sînt acoperite cu gabluri• ajurate şi muluri•, cu inflexiuni curbe, agitate, asemenea unor flăcări (de unde şi denumirea de arhitectură flamboaiantă). În interior, bolţile se acoperă cu o reţea de lierne şi tierseroane, iar liniile orizontale sînt puternic accentuate. Şantierele acestor edificii durează adesea foarte mult timp şi au caracter internaţional, cum s-a întîmplat cu catedrala din Milano*. Construcţia acesteia se întinde, de fapt, de la sfîrşitul secolului XIV pînă în secolul XVI, iar proiectul este condus succesiv de arhitecţi italieni, francezi, germani, apoi din nou francezi etc.

Acest stil se regăseşte în arhitectura civilă care îşi pierde aspectul fortificat, cum este palatul Jacques Coeur din Bourges.

Expresionismul sculpturii

Sculptura cunoaşte în întreaga Europă o mare dezvoltare. Începînd din 1380, sculptorul **Claus Sluter**, activ în Burgundia, aduce o mare schimbare în compoziţia statuară. Într-adevăr, sculptura sa emană o mare forţă, conferită de drapaje ample şi domoale, care se joacă cu lumina. Profunzimea psihologică a chipurilor este frapantă. Această manieră, care cunoaşte o mare răspîndire europeană, pune capăt suavităţii sculpturii franceze. Lucrările lui majore sînt portalul *mănăstirii Champmol* (1385-1389), şi *Fîntîna lui Moise** (1395-1405). Totuşi, la mijlocul secolului XV, centrul Franţei revine la un stil mai blînd şi mai senin, denumit „destinderea artei franceze".

Statuara germană cunoaşte o epocă de aur, cu deosebire la sfîrşitul secolului. Ea dezvoltă un stil patetic, de un expresionism exacerbat. Sfîntul Imperiu, ca şi Ţările de Jos, Boemia, Polonia, Austria sau Ungaria excelează în realizarea unor mari panouri din lemn. **Tilman Riemenschneider** sau **Veit Stoss** (p. 96) sînt mari nume ale sculpturii germane.

Evoluţia picturii

În jurul anului 1400, se dezvoltă pictura de şevalet•. În toată Europa apare un stil elegant, numit „al goticului internaţional", care propune un ideal fastuos, cavaleresc, favorizînd culorile

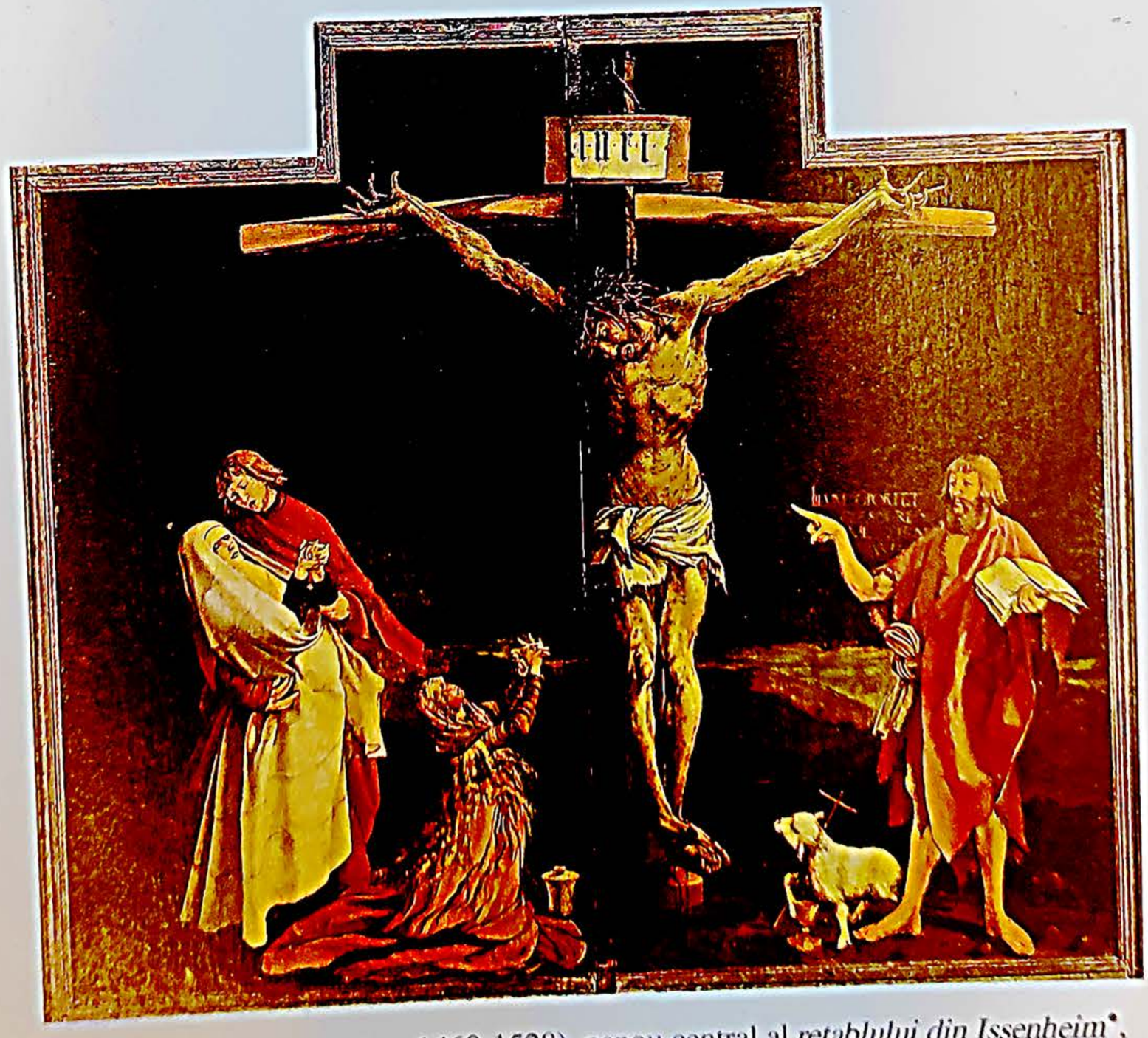
vii, poleirea cu aur şi personajele cu siluete delicate.

Spre 1420, pictorul flamand **Jan Van Eyck*** revoluţionează acest stil. El dezvoltă o perspectivă raţională şi rezolvă problema utilizării luminii în redarea modeleurilor•. Într-adevăr, modeleul e obţinut prin jocul transparenţelor straturilor succesive de culoare, aplicate pe un fond de culoare albă, care reflectă la maximum lumina. Forţa picturii sale constă şi în atenţia specială pe care o acordă notării detaliilor. Această şcoală a primitivilor flamanzi influenţează toată Europa. Sfîntul Imperiu, cu pictori precum **Grünewald***, se detaşează de influenţa franceză şi aderă fără condiţii la noul stil. Pictorii Renaşterii italiene asimilează şi ei inovaţiile flamande.

Franţa, alături de Praga, rămîne centrul realizării anluminurilor, continuînd stilul gotic internaţional. Spre mijlocul secolului însă, ea îşi manifestă deschiderea către inovaţiile Renaşterii italiene. Producerea obiectelor de orfevrărie se dezvoltă în toată Europa, constituind pretextul unui exces de lux şi preţiozitate. Şi tapiseria•, care se înscrie în acelaşi spirit rafinat, cunoaşte un mare succes (stilul *mille fleurs*), fiind realizată în atelierele din nordul Franţei şi din Ţările de Jos.

Spre deosebire de exuberanţa goticului de la sfîrşitul secolului XV, noul curent, care instaurează o artă mai raţională şi umanistă, este dovada rolului inovator al Renaşterii italiene.

Jan Van EYCK (1390/1400-1441), *Familia Arnolfini* (1434). National Gallery, Londra. © Hubert Josse



Matthias GRÜNEWALD (cca 1460-1528), panou central al *retablului din Issenheim*•, „Crucificarea". Muzeul Unterlinden, Colmar. © Giraudon

Punerea în mormînt (către 1305)
GIOTTO, frescă din capela Scrovegni, la Padova

© Dagli Orti

Giotto (1266?-1337), elev al lui Cimabue, primeşte din partea oraşului Padova, către 1305, comanda unui ansamblu de fresce pentru capela dell'Arena, construită de Enrico degli Scrovegni.

Subiect

Arhitectura foarte sobră a acestei capele, acoperită de o boltă în plin cintru, îi lasă lui Giotto o mare libertate pentru a-şi compune fresca; el împarte pereţii navei în 38 de scene. Baza zidurilor este decorată cu figuri monocrome reprezentînd viciile şi virtuţile. Deasupra, scenele sînt distribuite în trei serii de mărime egală şi povestesc, în registrul superior, „Povestea Anei, a lui Ioachim şi a Mariei", pe cele două registre inferioare „Viaţa lui Christos" şi pe peretele de la intrare „Judecata de Apoi". Scena „Punerii în mormînt" aparţine ansamblului din marele ciclu narativ al vieţii lui Isus.

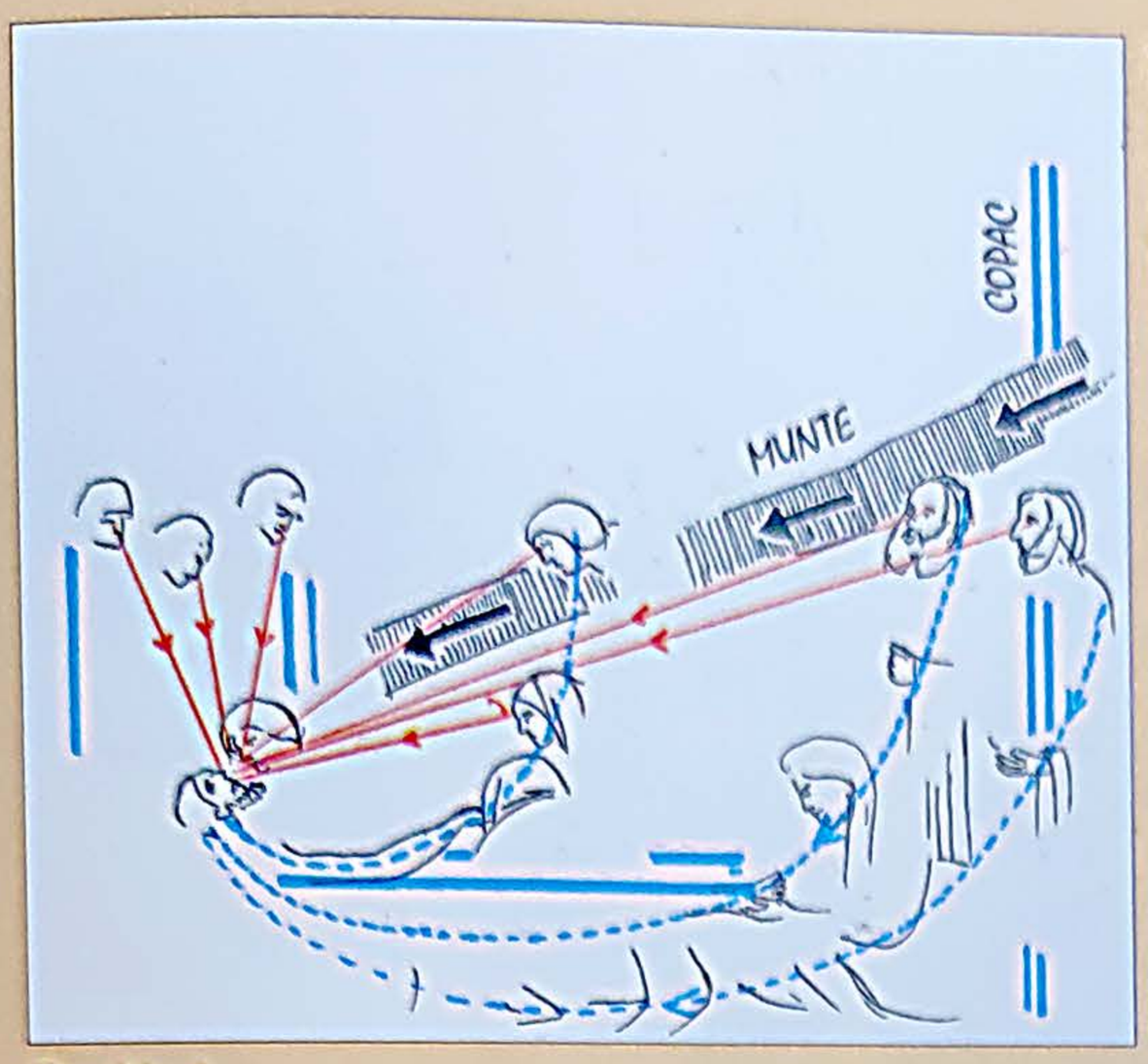
Tehnică

Pe suprafaţa peretelui, pictorul întinde un strat de mortar (nisip + var). Pictura se realizează pe această tencuială proaspătă *(fresco)*, de unde şi numele de frescă. Lucrarea, indisolubil legată de structura arhitecturală, este, deci, concepută pe loc.

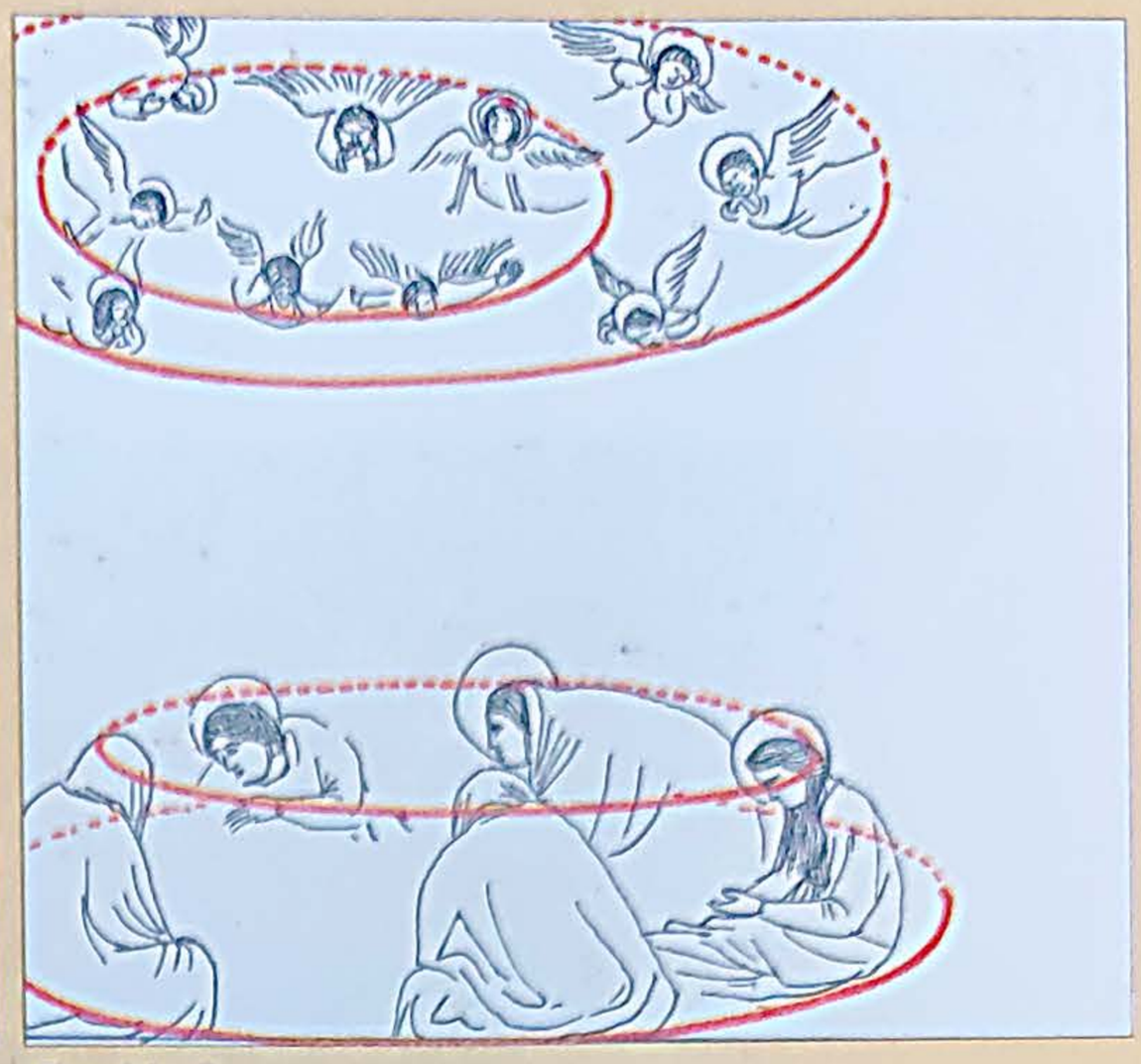
Pentru a se evita orice deteriorare, pictura se începea întotdeauna de sus, pregătindu-se numai suprafaţa care putea fi pictată în ziua respectivă.

Pigmenţii coloraţi, dizolvaţi în apă de var, erau apoi aplicaţi pe mortarul încă umed. La uscare, o reacţie chimică lega culoarea de suport. Precizia şi viteza erau calităţi indispensabile, orice modificare fiind imposibilă.

Unele culori – azuriu, *vermillon* sau *vert-de-gris*, – care se distrug la căldură, erau aplicate *a secco*, cu ajutorul unui strat de amorsaj, pe bază de ou.



Crochiu 1



Crochiu 2

Compoziţie

Giotto compune această scenă în jurul marii linii oblice pe care se înscrie muntele (crochiu 1). Această linie, care coboară de la dreapta spre stînga, invers faţă de sensul lecturii obişnuite, concentrează efectul dramatic spre figura lui Christos şi a mamei sale, Maria. Un fascicul de linii curbe conduce privirea spre acest punct care exprimă o suferinţă extremă. Astfel, atenţia ne este atrasă spre locul unde se concentrează şi privirile personajelor. Liniei orizontale pe care se înscrie trupul lui Christos mort, îi corespund, de o parte şi de alta, linii verticale. Acest gust pentru contraste accentuează efectul dramatic.

Acestei compoziţii pe un plan frontal, i se adaugă o compoziţie pe un plan orizontal (crochiu 2). O elipsă leagă personajele în jurul lui Christos şi al Mariei. O a doua elipsă răspunde ca un ecou, reunind îngerii care învolburează cerul.

Vedere de ansamblu a frescelor din interiorul capelei.
© Dagli Orti

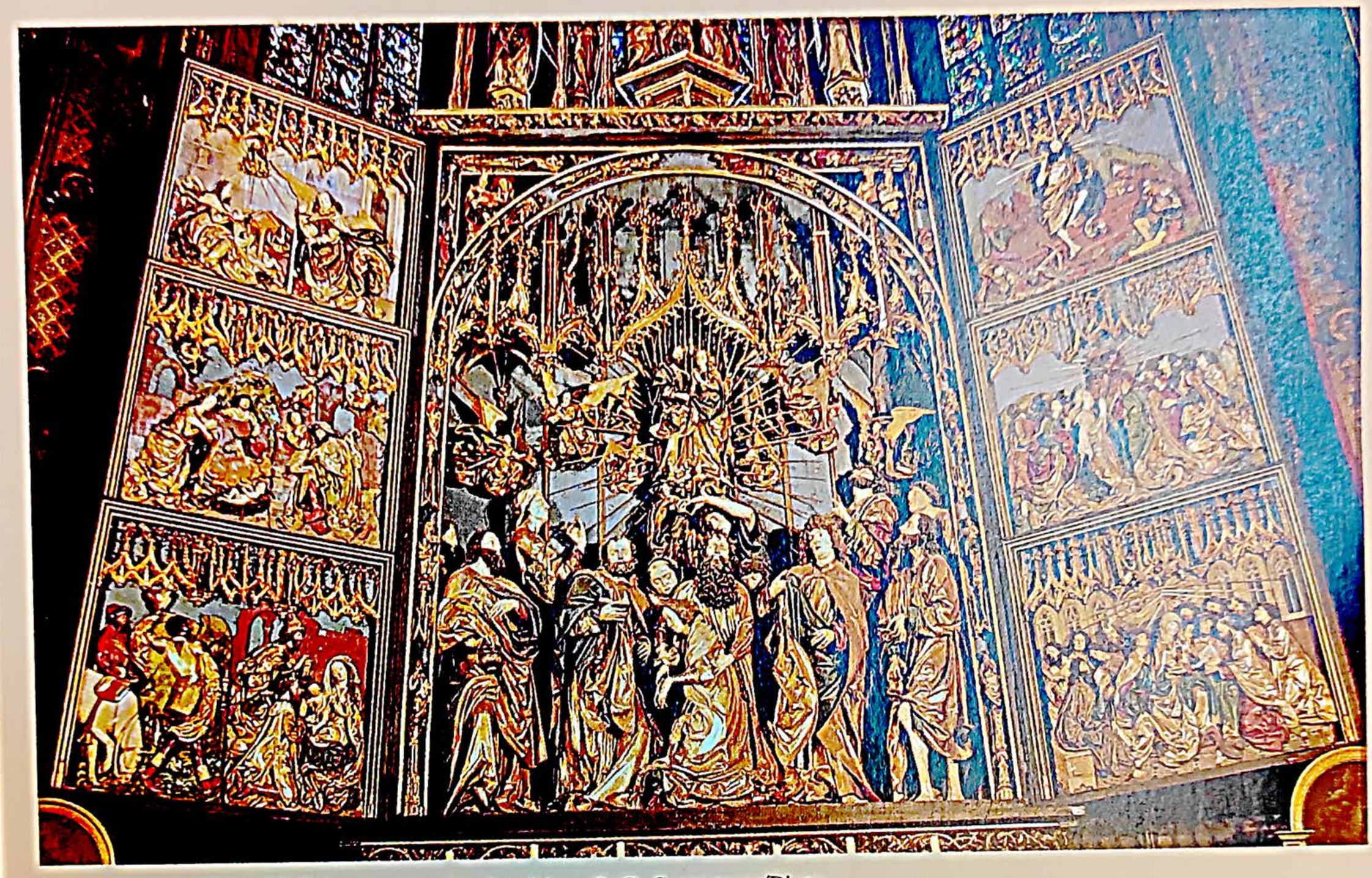
Mod de exprimare

Giotto încearcă să se detaşeze de gesturile stereotipe ale iconografiei bizantine. El traduce pentru prima oară sentimentul religios printr-o emoţie profundă împrumutată unor personaje umane. În fiecare scenă introduce o aşezare savantă a unor elemente de decoraţie arhitecturală sau din natură, care nu mai sînt străine de scena reprezentată, ci joacă un rol activ şi servesc ca suport. El înlătură toate elementele anecdotice şi accentuează astfel forţa dramatică a acestei scene.

Personajele lumii lui Giotto îşi trăiesc intens acţiunile în faţa unui cer care este, permanent, de culoare albastru-închis. Corpurile, cu un aspect sculptural, evocă drama prin gesturi stăpînite, într-atît atitudinile sînt concentrate şi reţinute. Prin intermediul unui realism nou, Giotto dă fiecărui personaj reprezentat o intensitate psihologică ce prevesteşte Renaşterea cu un secol înainte.

Retablul bisericii Fecioarei din Cracovia

Veit STOSS



Parte centrală a **retablului** cu voleurile deschise. © C. Sarramon/Picto

Formaţia lui Veit Stoss rămîne obscură. După ce a locuit un timp la Nürnberg, se stabileşte la Cracovia în 1477 unde, împreună cu atelierul său, execută numeroase şi importante comenzi, dintre care marele retablu• din lemn policrom, realizat între 1477 şi 1489 pentru biserica Fecioarei.

Subiect

Prin dimensiunile sale impresionante – 13 m înălţime, 11 m lăţime, cu voleurile deschise – , această lucrare reprezintă cel mai mare retablu cunoscut.

Partea centrală prezintă două scene suprapuse: „Moartea şi slava Fecioarei primite în ceruri de fiul său". Aici sculpturile sînt executate în cvasironde-bosse•, în vreme ce pe voleuri sînt sculptate basoreliefuri. Voleurile retablului, închise în timpul săptămînii, prezintă pe faţa lor exterioară şase scene din „Bucuriile Fecioarei". Deschise duminica, aceste voleuri dezvăluie pe partea lor interioară şase scene din „Suferinţele Fecioarei" care o însoţesc pînă la sfîrşitul în slavă. Ansamblul se sprijină pe o predelă• în care este înfăţişat „arborele lui Enisei". Pe pinaclul retablului este înfăţişată slava cerească a „Fecioarei încoronate". Decorul părţii superioare a fiecărei scene formează structuri fantastice, în care aglomerări ameţitoare de amănunte creează arhitecturi suprapuse şi conţinîndu-se unele pe altele.

Tehnică şi compoziţie

Retablul este sculptat în lemn de tei. Acest lemn moale se potriveşte bine stilului impetuos al lui Veit Stoss. Figurile uriaşe ale scenei centrale, de aproape 3 m înăţime, sînt tăiate în trunchiuri al căror miez a fost scobit pentru a evita crăpăturile lemnului. Personajele, care se individualizează pe un fond albastru profund, sînt înveşmîntate de sculptor în haine de o policromie excesiv de rafinată şi accentuată de folosirea foiţelor de aur. În detaliile figurilor, ale mîinilor şi ale buclelor de păr exuberante, maestrul face dovada unei virtuozităţi prodigioase, semn distinctiv al tuturor operelor sale. Studiului anatomic foarte realist al personajelor sale, autorul îi adaugă o reprezentare a unor stări psihice foarte diferenţiate.

Detaliu: Christos și Fecioara Maria. © Sarramon/Picto

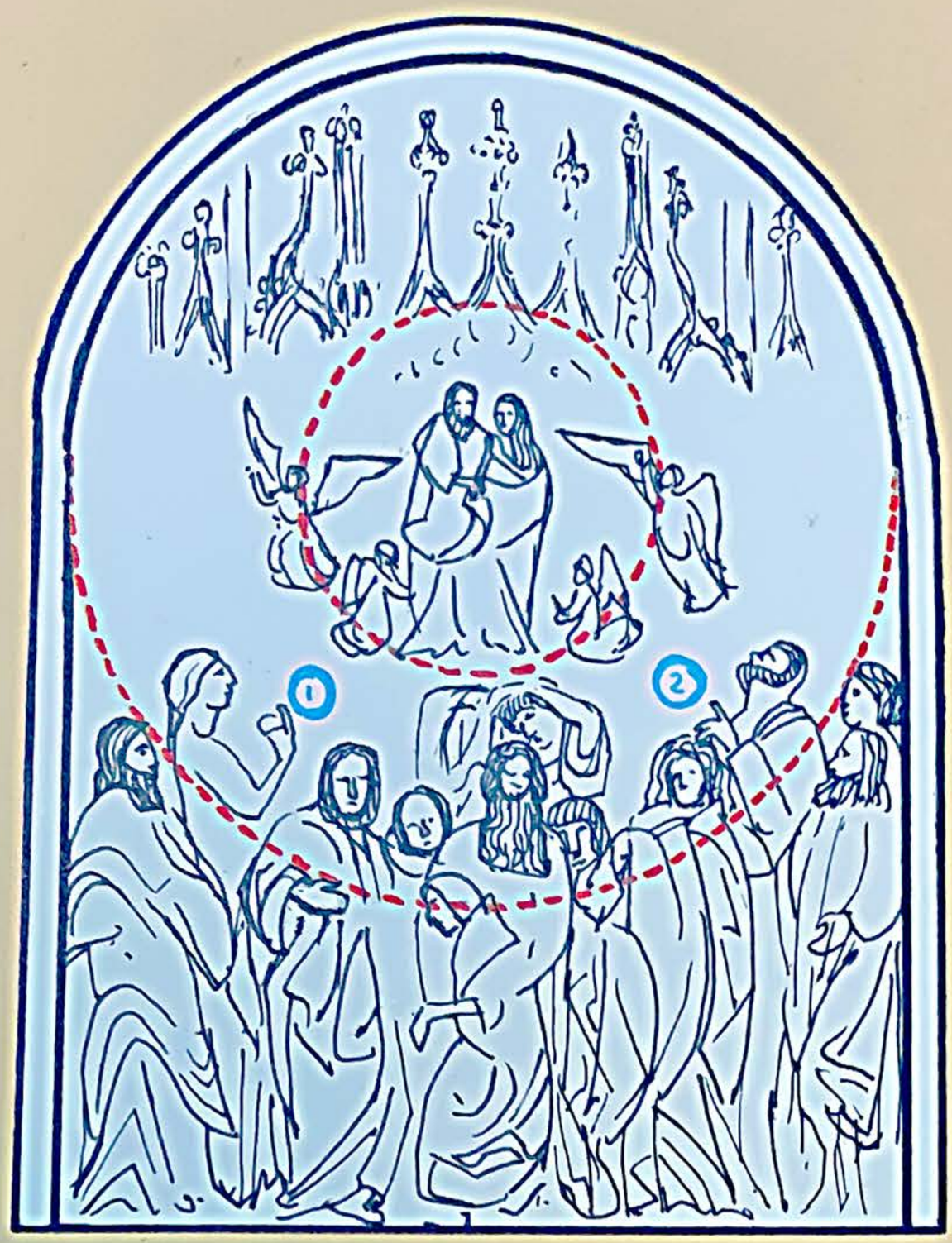
Mod de exprimare

Marea energie a contururilor și plasticitatea atitudinilor și a veșmintelor reflectă tendințele manieriste ale ultimilor pictori gotici din Europa de Nord. Depășind această modă, Veit Stoss își impune forța și firea irascibilă în această lucrare gigantică, în care însuflețirea gestuală a personajelor, intensitatea expresiilor și bruștele avînturi ale faldurilor contribuie la emfaza dramatică a unei teatralități demne de „baroc".

În această epocă, noile căutări picturale ajung să descopere trompe l'oeil. Veit Stoss încearcă să depășească în triptic această etapă. El recreează realitatea printr-o sculptură-pictură unde voleurile mobile tind să ne convingă că evoluăm într-un spațiu real în care putem să ne mișcăm liber.

Picturii și sculpturii inseparabile de arhitectura retablului, maestrul le adaugă o altă dimensiune. Mișcarea voleurilor, care dezvăluie și ascunde, una după alta, diferitele scene, introduce în operă noțiunea trecerii timpului.

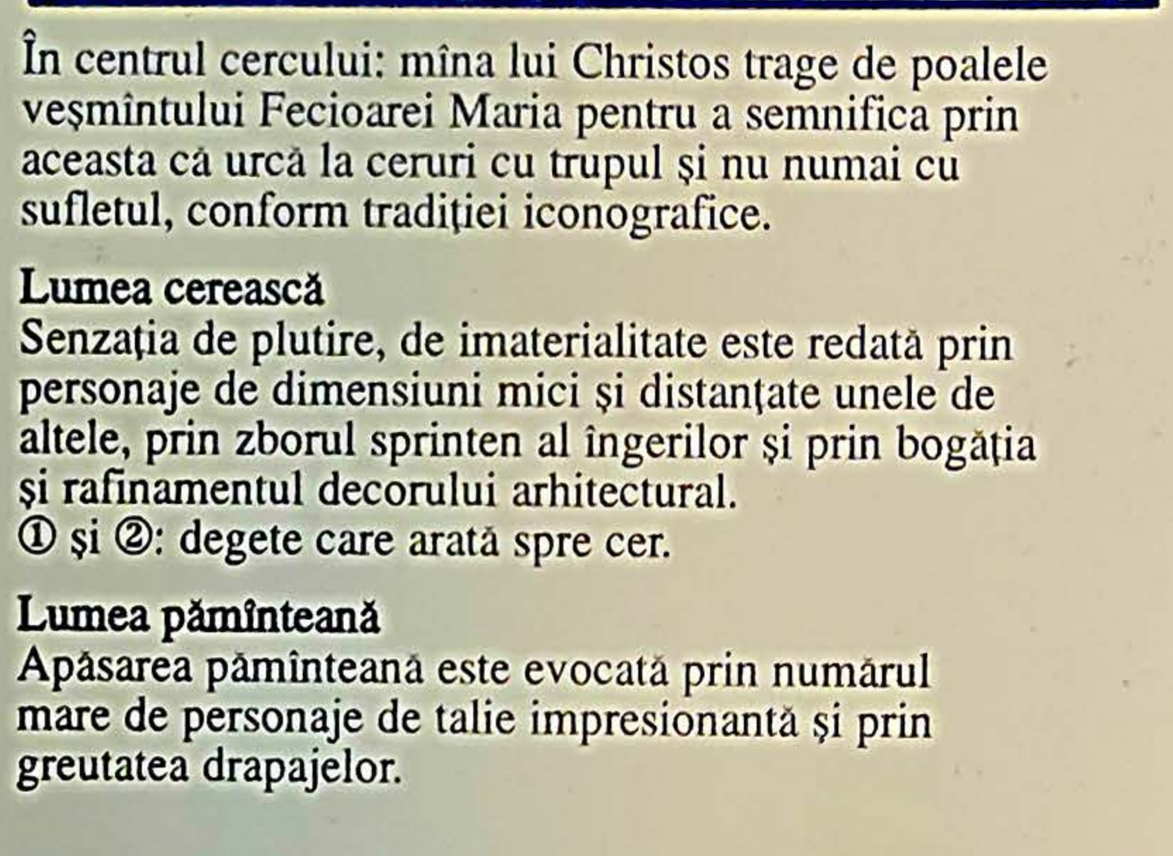
Acest retablu stabilește un moment culminant iconografic al legendei referitoare la Fecioara Maria, în momentul în care se precizează devoțiunile rozariului. El reprezintă ultima mare lucrare despre viața Mariei, anterioară acțiunii Reformei. Veit Stoss, acest maestru al expresionismului germano-slav, pune un punct final Evului Mediu, atunci cînd o altă civilizație lua deja avînt, de aproape un secol: Renașterea.



În centrul cercului: mîna lui Christos trage de poalele veșmîntului Fecioarei Maria pentru a semnifica prin aceasta că urcă la ceruri cu trupul și nu numai cu sufletul, conform tradiției iconografice.

Lumea cerească
Senzația de plutire, de imaterialitate este redată prin personaje de dimensiuni mici și distanțate unele de altele, prin zborul sprinten al îngerilor și prin bogăția și rafinamentul decorului arhitectural.
① și ②: degete care arată spre cer.

Lumea pămînteană
Apăsarea pămînteană este evocată prin numărul mare de personaje de talie impresionantă și prin greutatea drapajelor.



Detaliu: capetele Fecioarei și ale apostolilor. © S. Sarramon/Picto

Mihrâb la moscheea din Cordoba.
© Dagli Orti

Capitolul 7

Arta musulmană în Europa medievală

Extinderea islamului, ultimul născut dintre cele trei mari religii monoteiste, a fost fulgerătoare. Astfel, la o sută de ani după apariţie, în 622, noua religie a cucerit teritoriile care se întind între India şi Spania.

Această cucerire, a cărei extraordinară rapiditate rămîne pînă astăzi inexplicabilă, şi-a stabilit graniţa occidentală în Spania.

În 711, sarazinii trec strîmtoarea Gibraltar, pentru a fi opriţi la Poitiers, în 732, de Carol (Charles) Martel.

De atunci şi pînă în secolul XV, în funcţie de cuceriri şi de recuceriri, Peninsula iberică este total, apoi parţial musulmană.

Formele artei musulmane se răspîndesc într-o simţire artistică comună cu Maghrebul, de care Spania musulmană este, în cea mai mare parte a perioadei, legată politic.

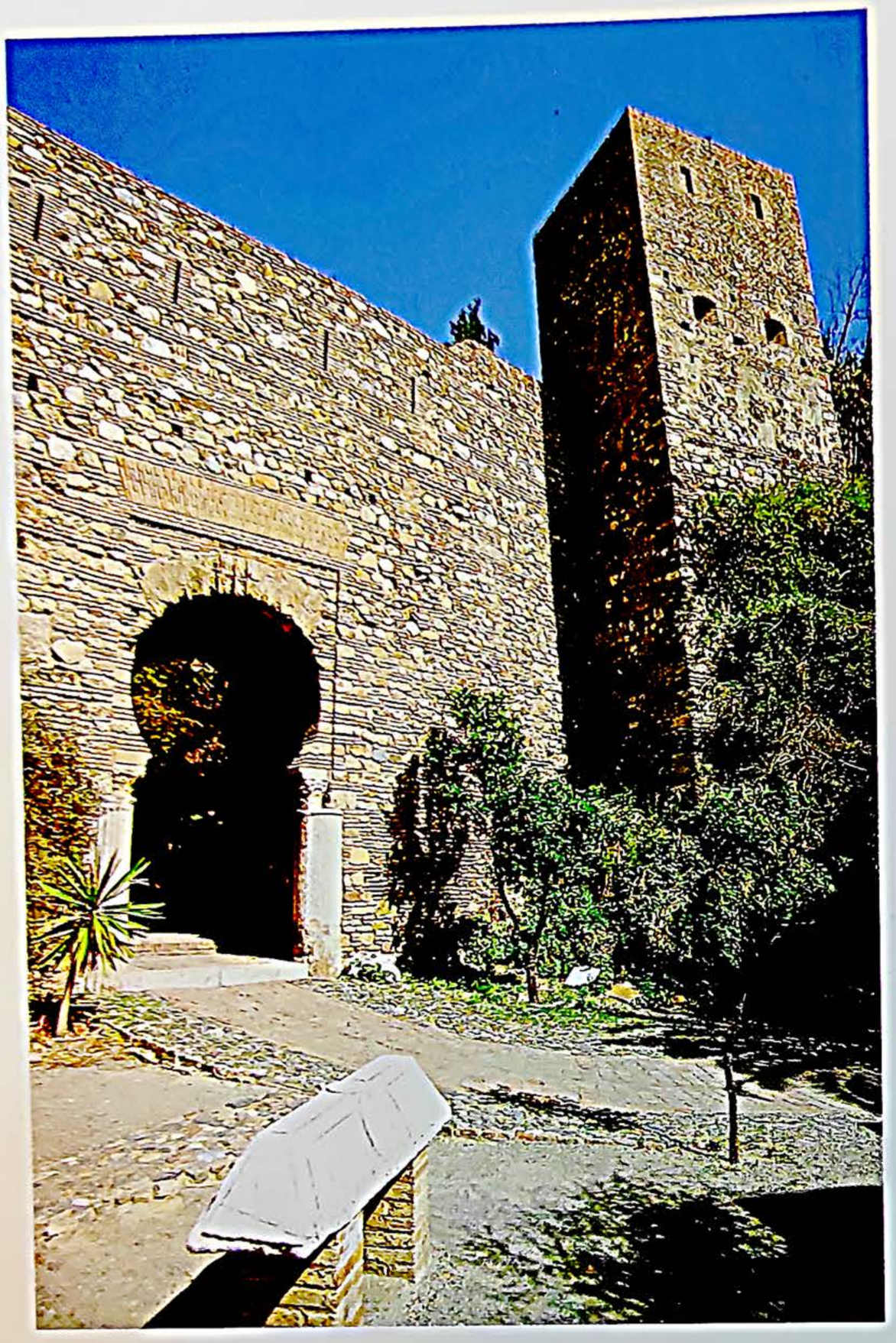
Sicilia constituie celălalt bastion al islamului în Occident. Ea este musulmană între secolele IX-XII.

În aceste două regiuni, schimburile artistice între islam şi creştinătate sînt numeroase. În Spania, ele dau naştere artelor mozarabă şi mudéjar.

Şi astăzi încă, o parte din patrimoniul artistic al Spaniei, Portugaliei şi Siciliei poartă caracteristicile artei musulmane, în opere al căror eclectism farmecă.

Spania. Artă omeiadă, secolele X-XI. Sipet din fildeş cu închizători din argint, ornate cu pietre preţioase. Motive animaliere şi florale. Muzeul Bargello, Florenţa. © Dagli Orti

Occidentul pe căile Profetului



Zidul fortăreţei Alcazaba din Malaga.
© Dallet/Aisa, Barcelona

Acest document prezintă mai multe caracteristici ale arhitecturii musulmane:
– refolosire a unor elemente arhitecturale romane (capiteluri şi coloane);
– construire cu materiale grosiere (piatră şi cărămidă) adesea mascate de un decor din placaj;
– deschidere încoronată cu un arc în potcoavă.

În 622 hegira (exilul Profetului la Medina) marchează naşterea religiei musulmane. În timpul domniei dinastiei **Omeiazilor** (661-750), primii califi ai lumii musulmane, s-au definit dominantele artei arhitecturale* şi regulile fundamentale ale esteticii musulmane. Lipsiţi de tradiţie estetică, artiştii islamici se inspiră din exprimările artistice autohtone, esenţial bizantine şi sasanide, pe care le adaptează după propriile necesităţi religioase. Acest fenomen se va repeta permanent în toate regiunile.

Occidentul musulman

Spania islamică, Spania creştină

În 711, musulmanii cuceresc regatul vizigot al Spaniei.

În 756, se refugiază aici prinţul Abd al-Rahman I, singurul membru al familiei califului care a supravieţuit masacrului Omeiazilor la Damasc. El pune bazele emiratului omeiad din Spania, cu capitala la Cordoba. În secolul X emiratul ajunge la apogeu şi, în 929, devine califat. Omeiazii duc o politică de expansiune în Maghreb. Totuşi, la începutul secolului XI, puterea califatului scade, el dispărînd definitiv în 1031.

Spania este atunci fărîmiţată într-o multitudine de mici principate: regatele Taifas. Această divizare, care marchează o perioadă de confuzie politică şi economică, favorizează recucerirea creştină, simbolizată de ocuparea oraşului Toledo, în 1085.

Dar, în acelaşi timp, instaurarea dinastiei berbere a **Almoravizilor**, care cucerise Maghrebul pe la mijlocul secolului XI, împinge regatele creştine în jumătatea de nord a peninsulei. Dinastia almoravidă, exponentă a unui fundamentalism religios strict, guvernează Spania de la Marrakech.

Din prima jumătate a secolului XII, Almoravizii intră în conflict cu Almohazii, care se stabilesc în Maghreb, apoi în Spania, făcînd din Sevilla oraş regal. Animaţi de un puternic puritanism religios, Almohazii distrug cea mai mare parte a construcţiilor almoravide.

Înfrîntă în Maroc, dinastia Almohadă se prăbuşeşte în Spania la mijlocul secolului XIII, în faţa expansiunii creştine.

Regatul Granadei, condus de sultanii Nazariţi, rămîne singurul stat islamic în Spania, pînă în 1492, cînd Peninsula iberică redevine, în totalitate, creştină.

Spania. Sala de rugăciune a moscheii din Cordoba, secolele VIII-X.
© Dagli Orti

Sicilia musulmană

În 827, Sicilia şi Italia de sud, pînă atunci bizantine, cad în mîinile Aglabizilor, dinastie musulmană care domnea pe teritoriul Tunisiei de astăzi. În 1130, aceste regiuni sînt luate în stăpînire de normanzi, care pun bazele dinastiei normanzilor în Sicilia.

Islamul, punte de legătură între Antichitate şi Occident

Pe lîngă importanţa contribuţiei musulmane la dezvoltarea artistică a Occidentului, civilizaţia arabă determină creştinătatea să redescopere cultura uitată a Antichităţii. Savanţii arabi ne-au transmis ştiinţele şi filosofia greacă, în special datorită marilor centre de transcriere care traduceau textele greceşti în arabă, apoi din arabă în latină.

Prestigiul intelectual al musulmanilor era recunoscut în Occident şi bibliotecile din Cordoba sau Toledo erau renumite – mărturii ale poziţiei avansate din punct de vedere intelectual a islamului faţă de Occidentul contemporan.

Spania. Detaliu din decoraţia interioară a Sălii Regilor. Alhambra din Granada.
© Navia/Aisa, Barcelona

Întîlniri fructuoase între Orient şi Occident

Spania. Arce în potcoavă şi arce polilobate din moscheea din Cordoba.
© Wysocki/Explorer

Fundarea emiratului omeiad la Cordoba în secolul VIII dă primul impuls dezvoltării artei islamice în Spania. Atunci se stabilesc normele şi principiile care vor guverna viitoarea artă hispano-musulmană. În toate domeniile artei, aceste principii iau naştere din întîlnirea între elementele de bază ale artei musulmane, apărute în Orient, şi tradiţiile culturii spaniole, adică artele romano-vizigote.

Arhitectura

Arhitectura religioasă

Moscheea este principalul monument în ţările musulmane. Obligatoriu, ea trebuie să aibă o sală de rugăciune orientată spre Mecca. Zidul care marchează această orientare se numeşte zidul aşa-zisei **Kibla**. El este străpuns de o nişă, **mihrâb**, care indică direcţia spre Mecca şi care are o decorare* deosebită.

Nu departe de mihrâb se găseşte **minbarul**, amvonul pentru predici, de obicei din lemn lucrat minuţios, dar care poate fi şi din piatră.

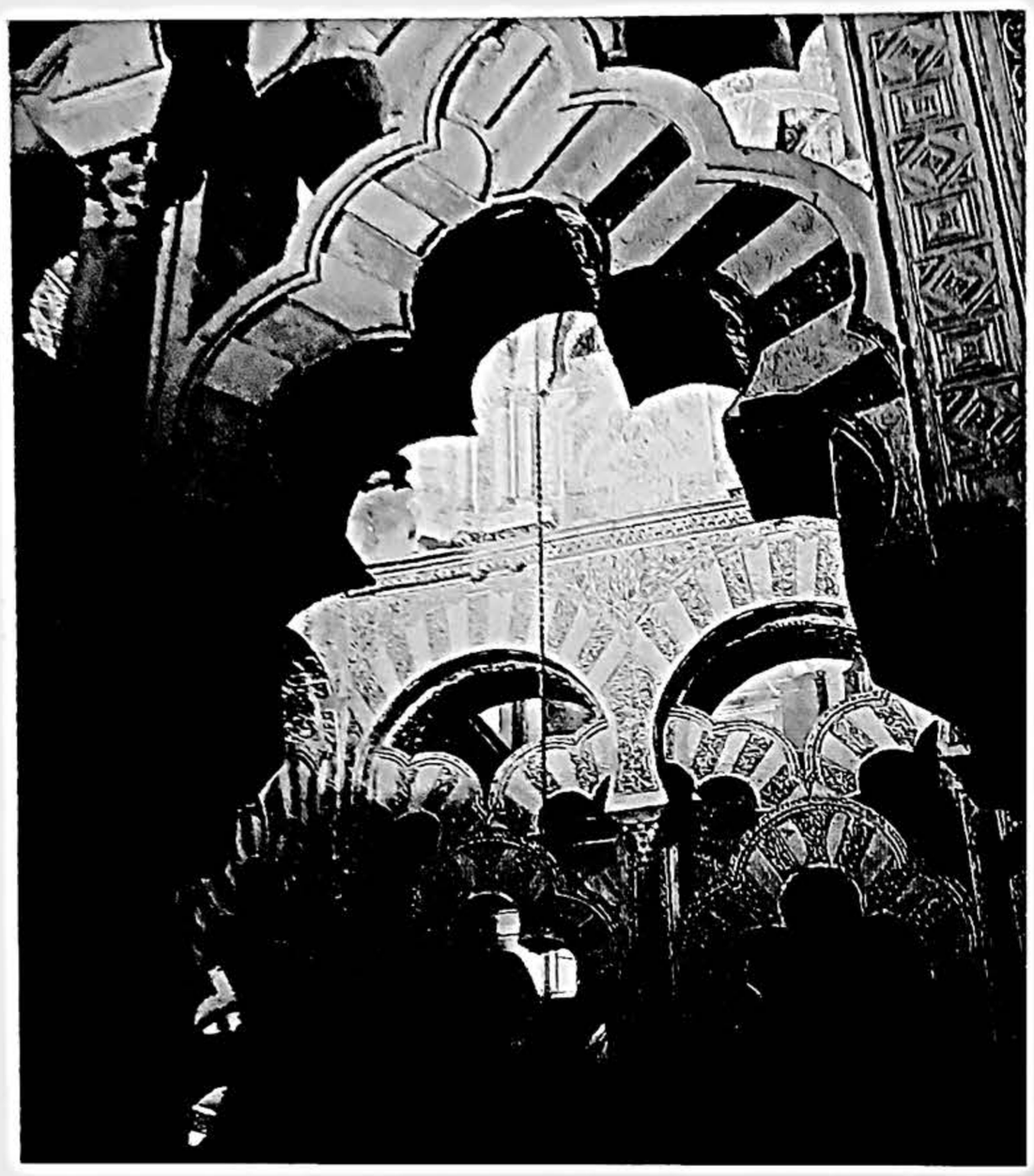
Planul primelor moschei este elaborat în Siria şi în Palestina la începutul secolului VIII. El păstrează o vagă reminiscenţă a casei Profetului la Medina. Aceste prime moschei se prezintă sub forma unei curţi cu un bazin central destinat abluţiunilor, situată înaintea marii săli dreptunghiulare pentru rugăciuni, împărţită în nave (sau travee) paralele sau dreptunghiulare pe zidul aşa-numitei Kibla.

Marea moschee din Cordoba*, construită începînd din anii 785-786, prezintă această organizare formală proprie Orientului. Navele sălii de rugăciune, despărţite prin coloane, sînt perpendiculare pe Kibla. Originalitatea acestui edificiu constă în formele arcelor în potcoavă sau polilobate, în suprapunerea lor şi în efectele obţinute ca urmare a utilizării lor excesive. Acest tip de arcaturi este moştenit din fondul cultural vizigot.

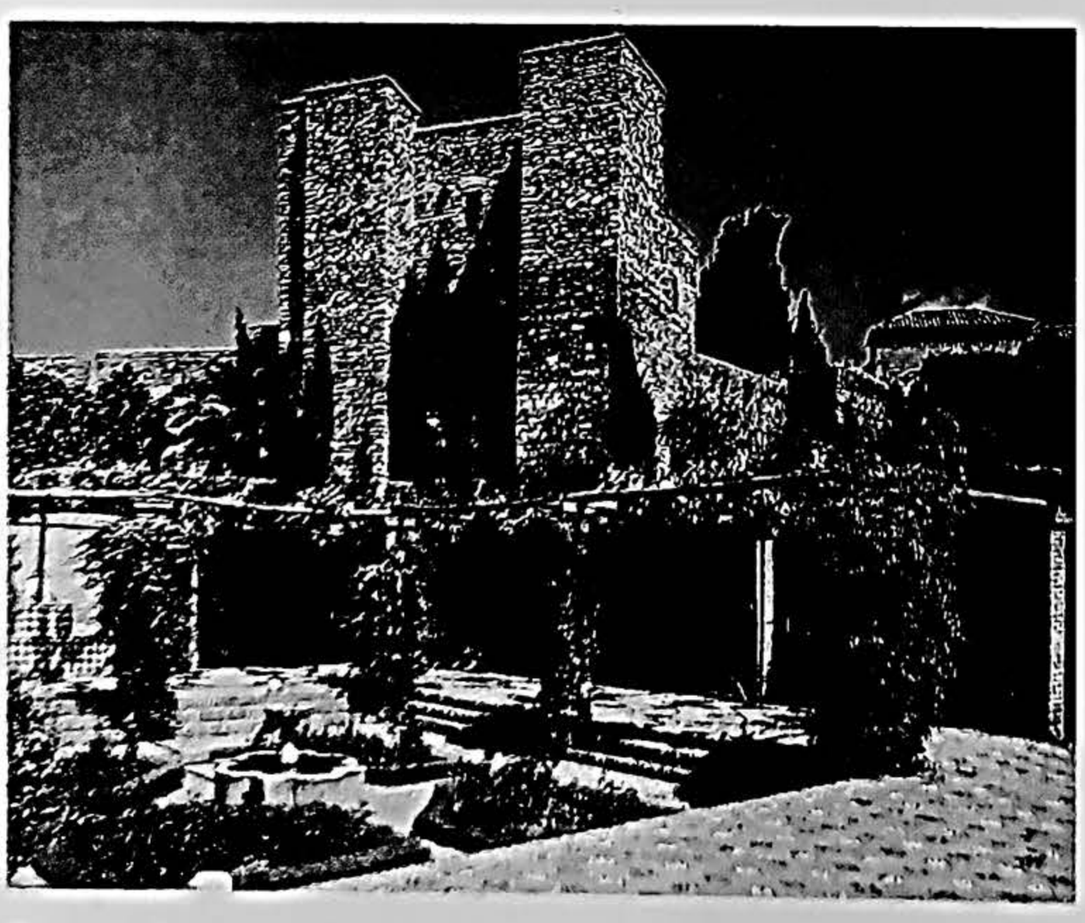
Minaretul• marii moschei este de formă pătrată şi relativ masiv. Marea moschee din Cordoba statorniceşte normele arhitecturii religioase hispano-musulmane.

Spania. Patio în fortăreaţa Alcazaba din Malaga.
© Phedon Salon/Artephot

Întîlniri fructuoase între Orient şi Occident



Spania. Arce în potcoavă şi arce polilobate din moscheea din Cordoba.
© Wysocki/Explorer



Spania. Patio în fortareaţa Alcazaba din Malaga.
© Phedon Salon/Artephot

Fundarea emiratului omeiad la Cordoba în secolul VIII dă primul impuls dezvoltării artei islamice în Spania. Atunci se stabilesc normele şi principiile care vor guverna viitoarea artă hispano-musulmană. În toate domeniile artei, aceste principii iau naştere din întîlnirea între elementele de bază ale artei musulmane, apărute în Orient, şi tradiţiile culturii spaniole, adică artele romano-vizigote.

Arhitectura

Arhitectura religioasă

Moscheea este principalul monument în ţările musulmane. Obligatoriu, ea trebuie să aibă o sală de rugăciune orientată spre Mecca. Zidul care marchează această orientare se numeşte zidul aşa-zisei **Kibla**. El este străpuns de o nişă, **mihrâb**, care indică direcţia spre Mecca şi care are o decorare* deosebită.

Nu departe de mihrâb se găseşte **minbarul**, amvonul pentru predici, de obicei din lemn lucrat minuţios, dar care poate fi şi din piatră.

Planul primelor moschei este elaborat în Siria şi în Palestina la începutul secolului VIII. El păstrează o vagă reminiscenţă a casei Profetului la Medina. Aceste prime moschei se prezintă sub forma unei curţi cu un bazin central destinat abluţiunilor, situată înaintea marii săli dreptunghiulare pentru rugăciuni, împărţită în nave (sau travee) paralele sau dreptunghiulare pe zidul aşa-numitei Kibla.

Marea moschee din Cordoba*, construită începînd din anii 785-786, prezintă această organizare formală proprie Orientului. Navele sălii de rugăciune, despărţite prin coloane, sînt perpendiculare pe Kibla. Originalitatea acestui edificiu constă în formele arcelor în potcoavă sau polilobate, în suprapunerea lor şi în efectele obţinute ca urmare a utilizării lor excesive. Acest tip de arcaturi este moştenit din fondul cultural vizigot.

Minaretul• marii moschei este de formă pătrată şi relativ masiv. Marea moschee din Cordoba statorniceşte normele arhitecturii religioase hispano-musulmane.

Arhitectura palatelor

Palatele arabe din Spania musulmană şi din Maghreb se inspiră din locuinţa mediteraneană de tradiţie clasică, greacă sau romană. Ele cuprind una sau mai multe *patio* (curte interioară), împodobite cu fîntîni sau arteziene*. Băile sînt uzuale aici (spre deosebire de tradiţia regatelor creştine) şi necesită un sistem elaborat de canale de adducţie de drenare.

Sub Omeiazi, arhitectura palatelor culminează cu palatul califului Madinat al-Zahra, construit în secolul X, în împrejurimile oraşului Cordoba.

Materialele de construcţie

În mod tradiţional, arhitectura musulmană se preocupă mai puţin de perenitatea edificiilor decît de fastul lor exterior.

Materialul de construcţie nu are importanţă în sine şi utilizarea lui dovedeşte adesea o oarecare neglijenţă. Ca atare, folosirea pietrei tinde să dispară, chiar dacă, singură sau amestecată cu alte materiale, continuă să fie întrebuinţată frecvent în epoca omeiadă. În Spania, îi ia locul chirpiciul şi, mai ales, cărămida.

Decoraţia arhitecturală

Pentru a masca sărăcia materialelor de construcţie, există în lumea musulmană obiceiul de a acoperi suprafeţele murale cu o decoraţie luxuriantă. Aceste ornamente exuberante sînt realizate cu o mare minuţiozitate şi denotă un gust pronunţat pentru detaliu.

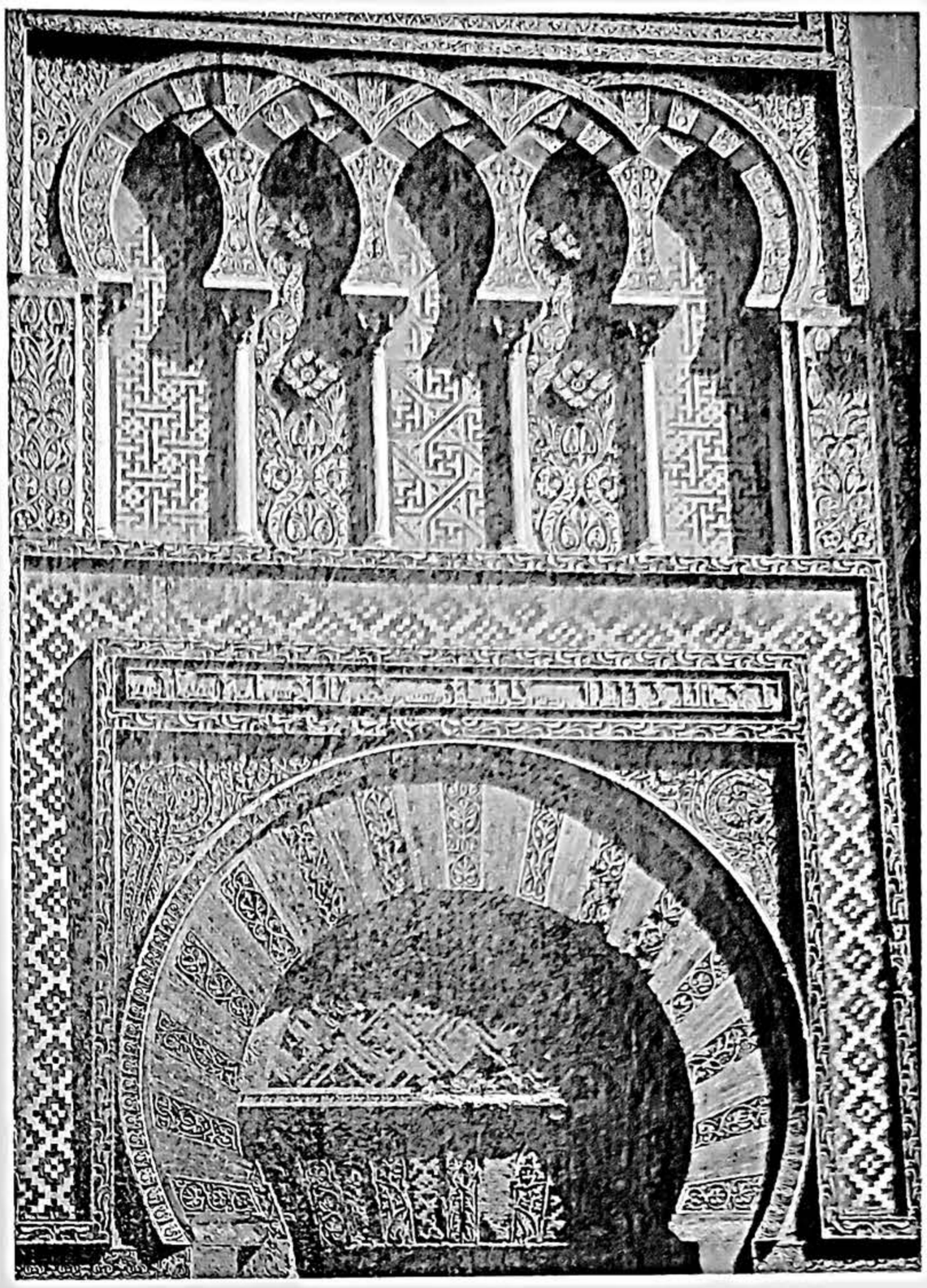
Tradiţia religioasă musulmană nu exclude, în totalitate, imaginea figurativă•, opunîndu-se însă ideii unui Dumnezeu antropomorf• şi reprezentării personajelor în locuri sfinte. Decorul arhitectural este aşadar construit esenţialmente din forme pur ornamentale, ale căror infinite combinaţii de motive geometrice sau compoziţii cu elemente vegetale (cel mai adesea stilizate) sînt principalele componente*.

Mai mult, interdicţia reprezentării umane în vocabularul decorativ dă loc unei extreme valorificări a caligrafiei•. În interiorul ca şi în exteriorul edificiilor se desfăşoară şiruri cu inscripţii referitoare la Coran, într-o elegantă scriere cufică. În lumea islamică, scrierea are un caracter sacru.

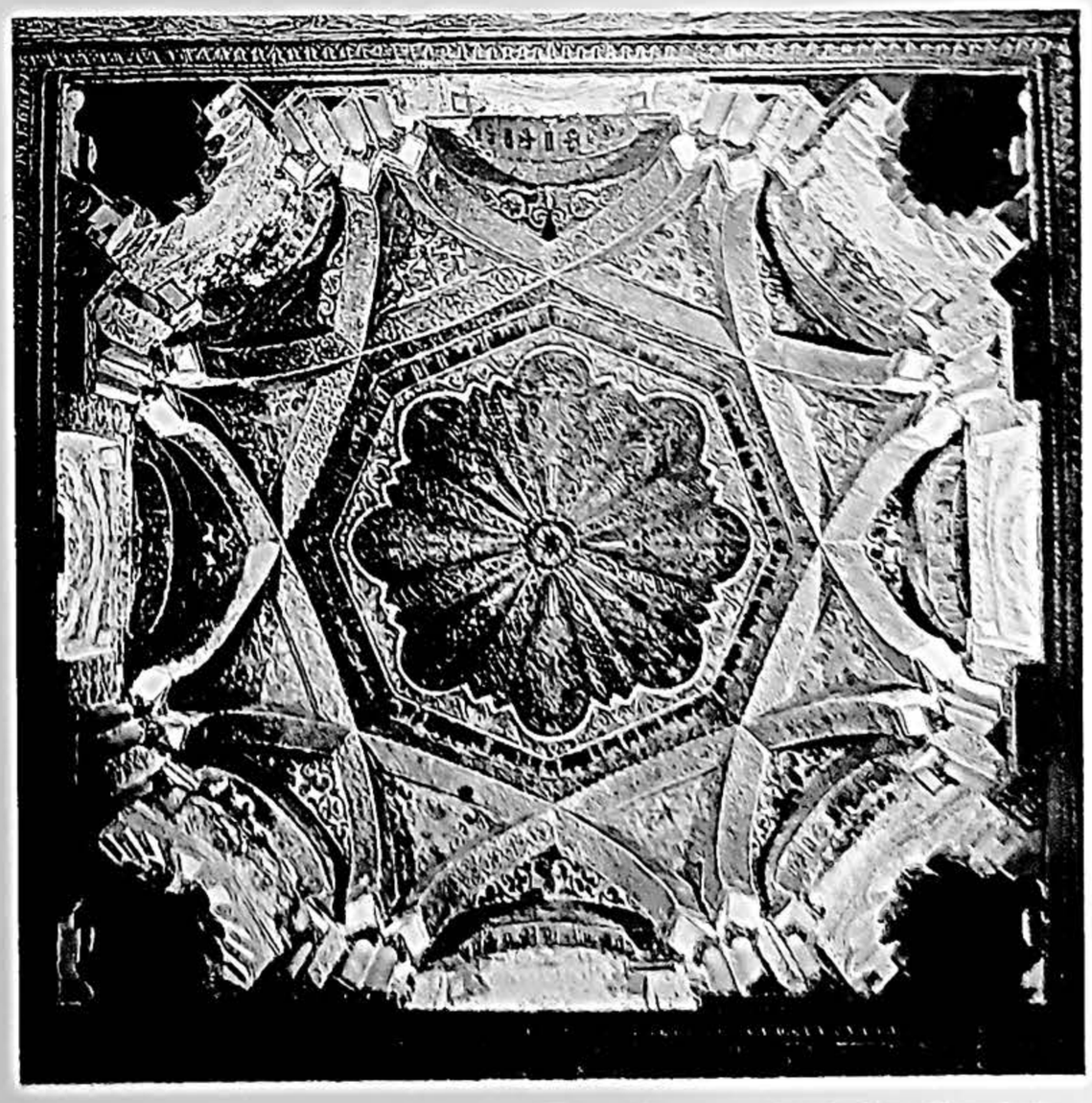
Decorului arhitectural musulman îi sînt caracteristice mai multe materiale de construcţie:

– Piatra: căptuşirea cu piatră de bună calitate (marmură în special), în care motivele decorative sînt sculptate adînc, poate masca materialul de bază prin îmbrăcarea pereţilor.

Piatra constituie, de asemenea, suportul decoraţiei de pe capiteluri. La începutul perioadei Cordoba, sînt utilizate direct capiteluri (ca şi



Spania. Decoraţia exterioară a moscheii din Cordoba, alcătuită din motive geometrice, florale şi din inscripţii coranice.
© Dagli Orti



Cupola moscheii din Cordoba.
© Fred Mayer/Magmun

Ţesătură din mătase, secolul XII.
Muzeul Cluny, Paris.
© Photo RMN-H. Lewandowski

Spania. *Giralda* din Sevilla.
© Stéphane Frances/Explorer

fusuri ale coloanelor) aparţinînd clădirilor antice. Cu timpul, artiştii imită formele antice corintice şi compozite în capitelurile adînc săpate cu trepanul•.

– Mozaicul este folosit frecvent la decorarea edificiilor musulmane în interior şi în exterior.

– Ipsosul: căptuşirea cu ipsos, uneori cu stuc•, sculptat sau turnat, este cea mai utilizată pentru decoraţia arhitecturală în Spania musulmană. Ipsosul, ca atare sau policrom, permite realizarea unor reliefuri foarte bogate care invadează atît suprafeţele murale cît şi plafoanele.

Obiectele de artă

Piesele din fildeş* (p. 99), cele din metal, manuscrisele sau obiectele de marchetărie•, care se realizează din plin în Spania musulmană, dovedesc o virtuozitate mai mare sau mai mică, în funcţie de perioada în care au fost create.

Şi textilele de lux sînt o specialitate a peninsulei. Aceste stofe* somptuoase de mătase sau din fir de aur sînt exportate în întreg Occidentul.

Secolele XII şi XIII: sobrietatea dinastiilor africane

Ca o reacţie la exuberanţa decorativă a regatelor Taifas din secolul XI, şi pentru a răspunde exigenţelor unei doctrine religioase mai stricte, o dată cu sosirea noilor invadatori din Africa de Nord, creaţia artistică marchează o întoarcere la sobrietate.

Almoravizii şi **Almohazii** sînt remarcabili constructori şi restabilesc legătura cu marile programe arhitecturale ale epocii omeiade.

Sevilla deţine un minunat exemplu de artă almohadă cu *Giralda*•, vechi minaret străpuns de ferestre geminate şi acoperit de arcaturi polilobate, cel mai adesea oarbe. Decoraţia acestei arhitecturi este realizată din forme largi şi echilibrate.

Secolele XIV şi XV: rafinamentul artei nazaride

Arta **Nazariţilor** preferă măsura şi rafinamentul în locul oricărui efect grandios. Arhitectura dovedeşte un anumit conservatorism, dar nu este mai puţin remarcabilă prin fineţea decoraţiei sale din ipsos policrom sau a mozaicurilor.

La *Alhambra*, în Granada*, se pot admira „stalactite“ din ipsos, de o supleţe deosebită.

Palatele nazaride sînt dovada unui talent deosebit şi al unui gust accentuat pentru amenajarea armonioasă a grădinilor şi a artezienelor, integrate arhitecturii.

Arta musulmană şi creştinătatea

Contactele artistice între creştinătate şi artele musulmane sînt numeroase pe pămîntul spaniol şi dau naştere unor creaţii compozite.

În arhitectură, artizanii mozarabi şi mudejari transmit regatelor creştine tehnici de construcţie tipic musulmane: utilizarea cărămizii ca material de construcţie sau forma arcului în potcoavă.

Totuşi evidentă rămîne contribuţia musulmană în privinţa decoraţiei, transmiţînd edificiilor creştine ornamentele din ipsos policrom sau *muqarnas*•.

Domeniul artei decorative nu scapă nici el de aceste noi influenţe.

*Arta mozarabă**

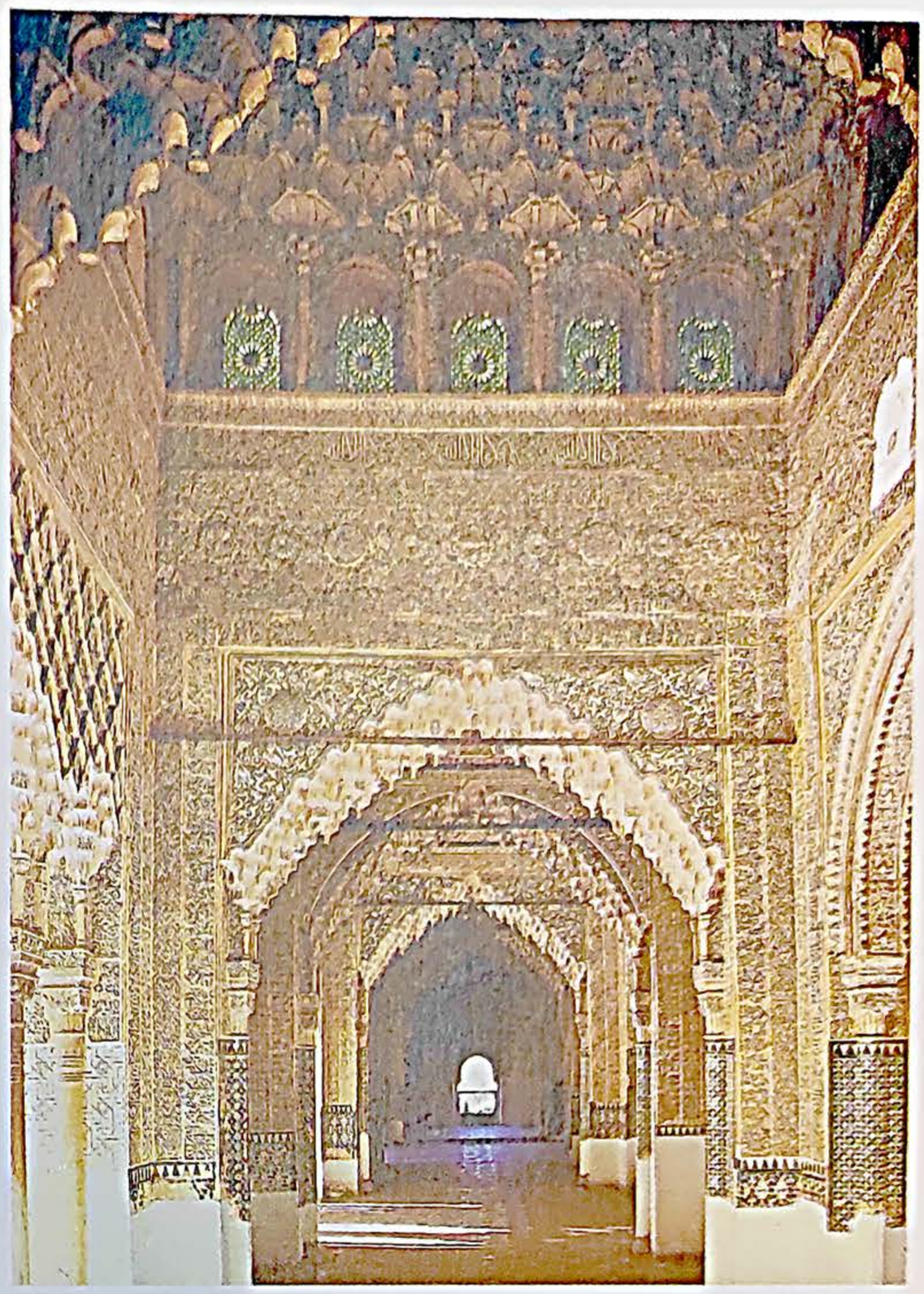
Este opera artiştilor creştini care trăiesc sub dominaţia musulmană şi care participă la elaborarea construcţiilor sau lucrărilor de artă creştine. Este prezentă atît în Spania musulmană cît şi în cea creştină.

Arta mozarabă este remarcabilă în special în domeniul arhitecturii şi în execuţia manuscriselor pictate. Acolo, contribuţiile musulmane (culoare aşternută aplat, linie viguroasă) sînt fundamentale pentru geneza artei romanice.

Arta mudejar

„Mudejar" desemnează creaţii pe care artiştii musulmani le efectuează pentru regatele creştine. Arta mudejar se dezvoltă exclusiv în Spania creştină, începînd din secolele X-XI, o dată cu victoriile Reconquistei. Ea evoluează urmînd succesiunea diferitelor curente stilistice ale artei musulmane şi atinge apogeul în secolul XV, în contact cu arta nazaridă. *Alcazar*, construit în 1360 în Sevilia, de către creştinul Pierre le Cruel, şi restaurat în secolul XVI, este exemplul cel mai desăvîrşit.

Arta mudejar continuă formele artistice musulmane în secolul XVI, după ce islamul a dispărut de tot, din punct de vedere politic, de pe continentul european. Influenţa ei traversează şi Oceanul Atlantic după cucerirea Lumii Noi.

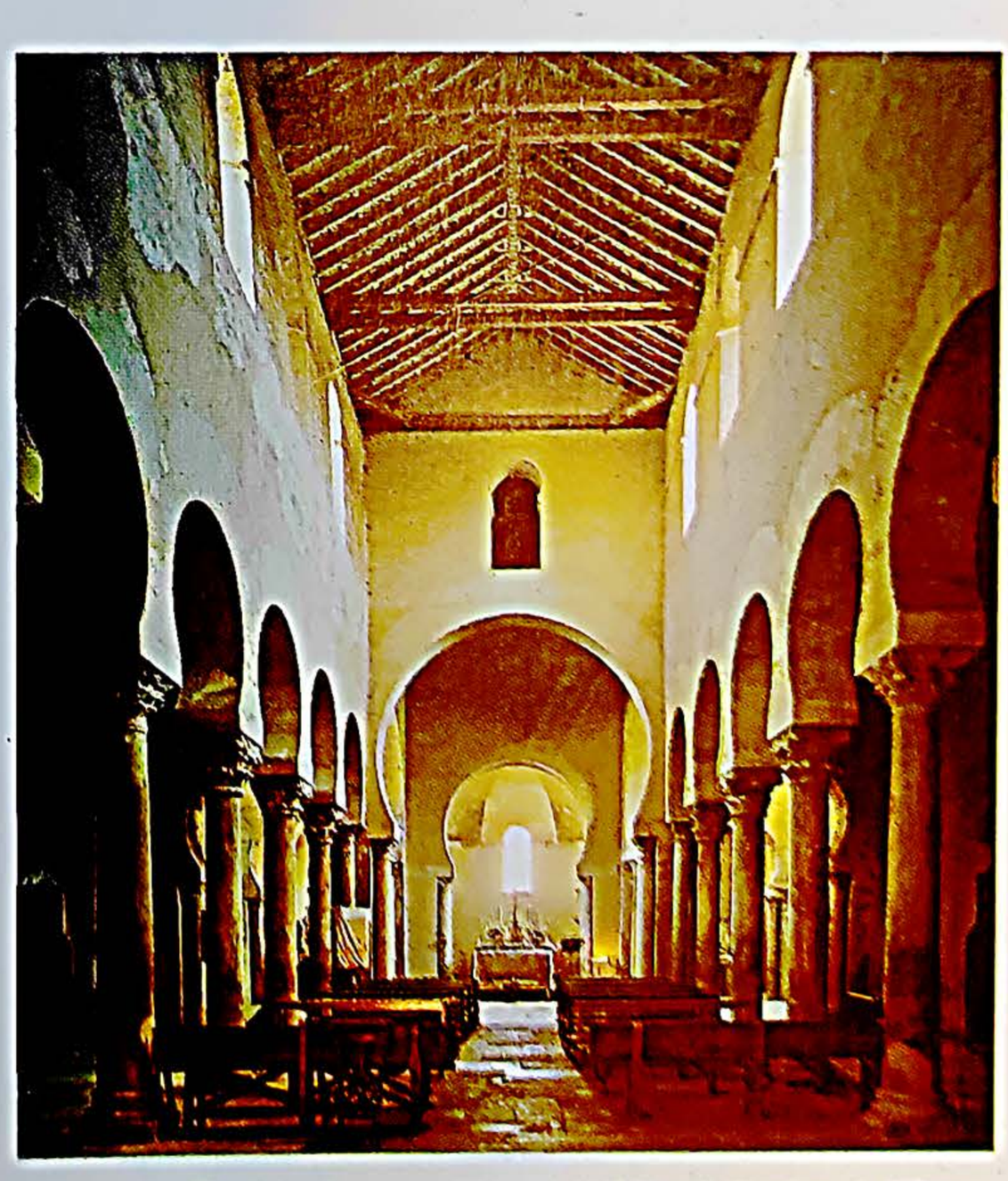


Spania. Sala regilor din Alhambra de la Granada.
© Oronoz/Artephot

Sicilia musulmană

În Sicilia, nu s-a păstrat nici un edificiu datînd din cele trei secole de dominaţie musulmană. Totuşi, după cucerirea normandă, subzistenţa fondului musulman se manifestă în decorarea edificiilor religioase sau civile.

Moştenirea musulmană rămîne foarte puternică în atelierele de prelucrat fildeşul din sudul Italiei (Salerno sau Amalfi), care produc în secolele XI-XII obiecte de mare calitate, în care influenţele musulmane se suprapun tradiţiilor romane şi bizantine.



Spania. Interiorul bisericii *Sfîntul Ciprian de Mazot* la Valladolid. Exemplu de arhitectură mozarabă.
© Oronoz/Artephot

Curtea leilor din *Alhambra* de la Granada
(secolul XIV)

© Dagli Orti

Alhambra, reşedinţă fortificată a monarhilor din Granada, primeşte sub domnia lui Mohamed al V-lea (1362-1391) ultimele amenajări înainte de Reconquista spaniolă.

Palatul se desfăşoară în jurul unei serii de *patio*, adică de curţi interioare alăturate cu multă fantezie. *Curtea leilor*, ultima realizare, este una dintre perlele arhitecturii musulmane.

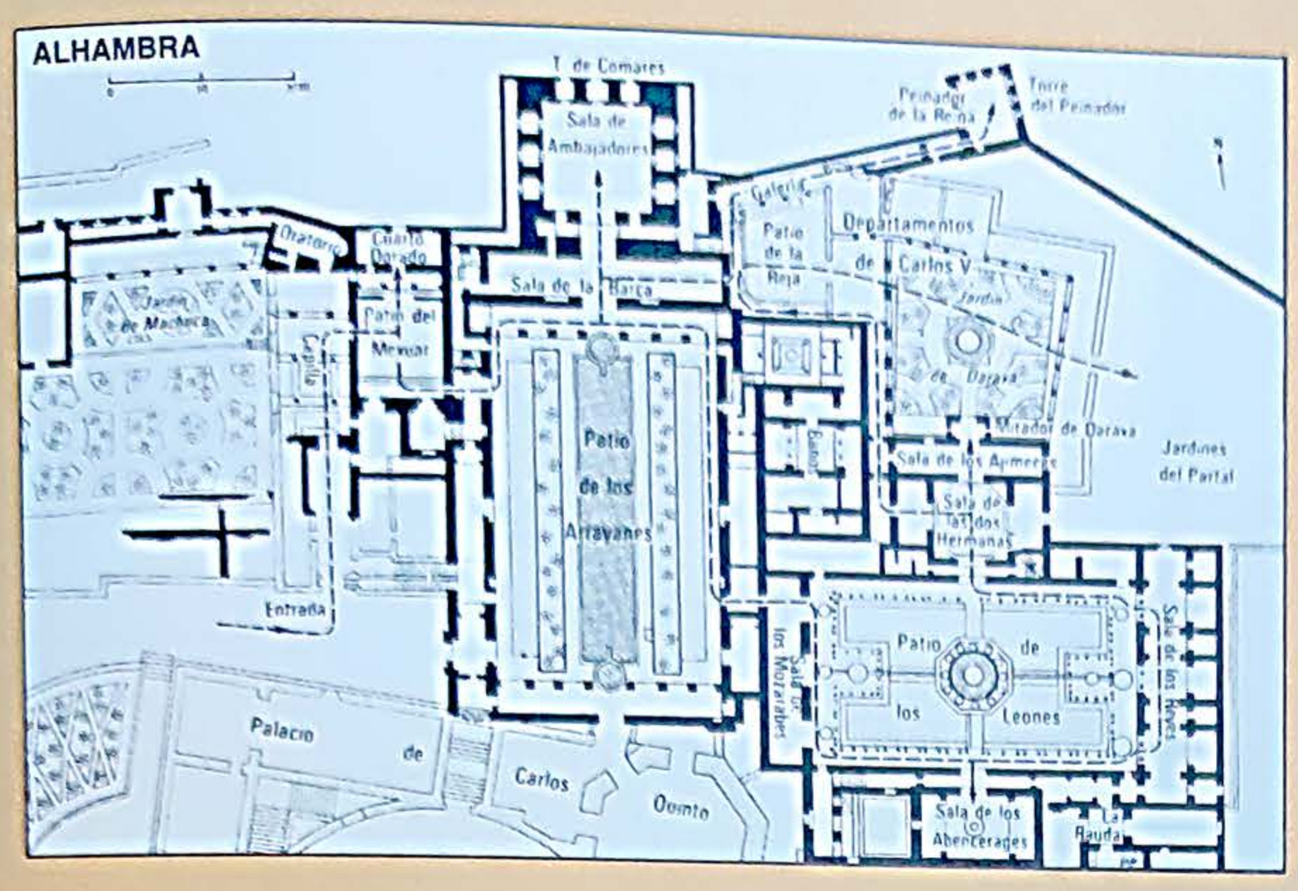
Descriere

Curtea leilor reflectă tradiţia curţilor cu peristil ale marilor reşedinţe senioriale romane, reluată apoi în conceperea curţilor interioare ale mănăstirilor.

Această curte mică are o formă dreptunghiulară. Un peristil cu coloane elegante formează – pe laturile mici – două pavilioane. În centrul acestui *patio*, 12 lei din marmură neagră, reprezentare animală rară în arta musulmană, susţin un mare havuz rotund, din alabastru, din secolul XI, de unde ţîşneşte un izvor. Printr-un ingenios sistem de canalizare şi de rigole, apa este distribuită în toate direcţiile, traversează peristilul şi, de acolo, pătrunde în interiorul sălii Abencerajes şi al sălii Dos Hermanas (vezi planul). Astfel, apa uneşte într-o singură compoziţie geometrică părţile acoperite şi pe cele descoperite ale edificiului.

Stil

O mînă de lucru servilă, numeroasă şi ieftină, execută lucrările de la *Alhambra*, realizate din materiale sărăcăcioase: lemn, argilă, ceramică şi ipsos policrom. Decoraţia dă frîu liber fanteziei, graţiei, rafinamentului detaliilor, jocurilor de umbră şi lumină, asocierii dintre piatră şi apă. Motivele se desfăşoară sub formă de festoane şi volute într-o reţea deasă de linii geometrice divers întretăiate, aidoma unei extraordinare pînze de păianjen.

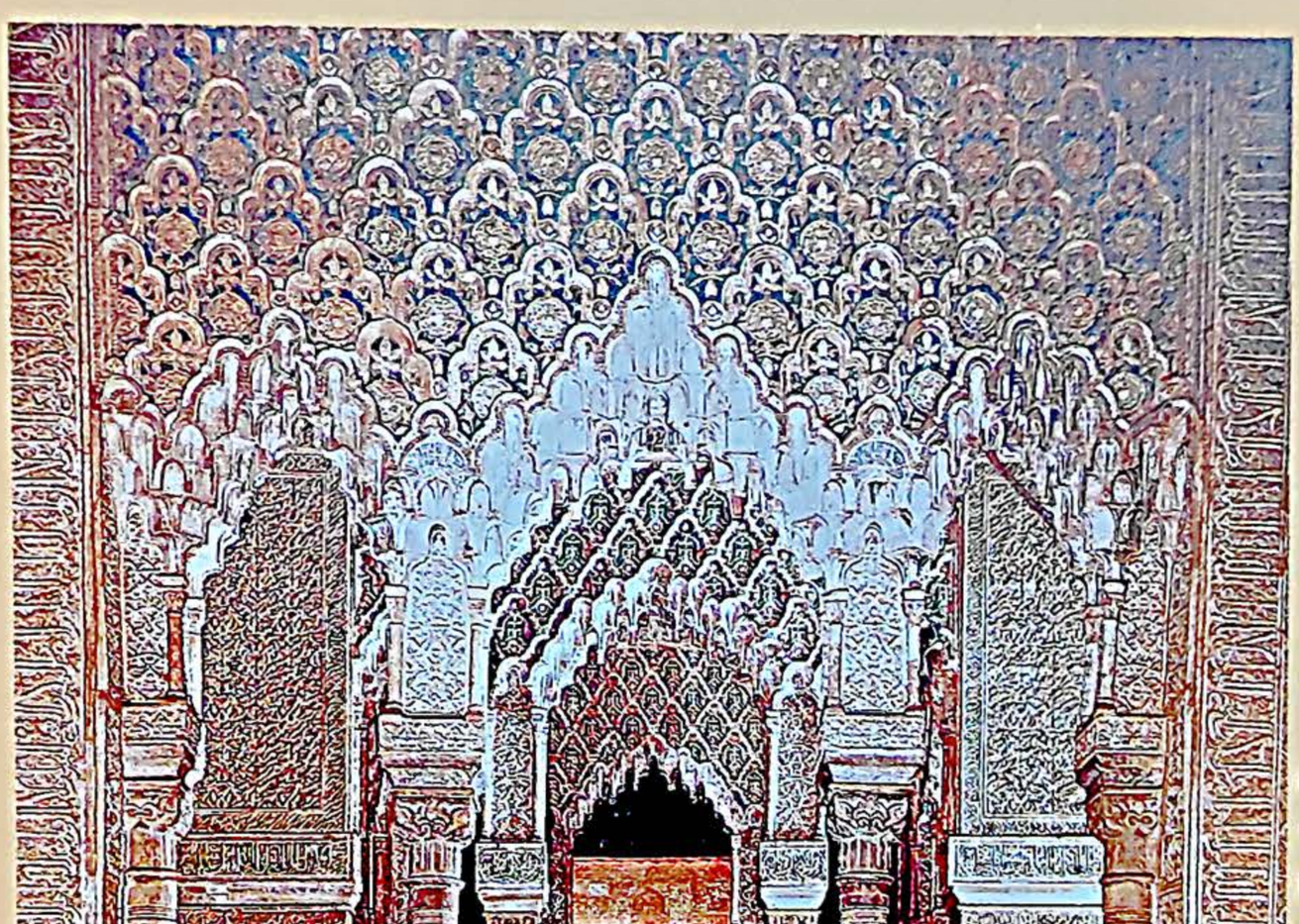


Planul *Alhambrei*, după *Guide Bleu-Espagne*, Hachette

Comentariu

Concepţia arhitectuală se adaptează perfect temperaturilor ridicate ale verii andaluze. Circulaţia apei aduce prospeţime în cele mai adînci colţuri ale palatului. Trecerile acoperite şi arcadele, care protejează împotriva soarelui, se îmbină cu ferestre deschise pentru producerea curenţilor de aer proaspăt.

Alhambra demonstrează singularitatea artei islamice. Decoraţia abundentă şi, în acelaşi timp, graţioasă şi puternică degajă o frumuseţe globală, impregnată de o anumită voluptate. Decoraţia supraajurată, care, în spiritul nostru clasic, ocupă un loc secund, devine esenţială în lumea onirică de la *Curtea leilor*.



Curtea leilor, noaptea,
vedere dinspre Sala Regilor.
© Scala

Se stabileşte o osmoză între apă şi piatră. Supleţea fiecărei coloane capătă alura unui jet de apă ţîşnind din pămînt, care cade asemeni unor picături peste dantelele stalactitelor sculptate pe arcade. Se stabileşte astfel un ritm perpetuu, care dă un aspect feeric acestei *Curţi a leilor*.

ARTA ROMANICĂ

MARILE INVAZII

OSTROGOŢI
LOMBARZI
FRANCI
VIZIGOŢI
ARABI
NORMANZI

ARTA CELTICĂ

ARTA ORIENTALĂ
- CRUCIADE
- INVAZII ARABE

ARTA ROMANICĂ

– Edificii de dimensiuni medii
– Biserici sumbre cu aspect masiv
– Echilibru între liniile verticale şi orizontale
– Bolţi în leagăn
– Arce în plin cintru (semicerc)
– Ziduri pline
– Ferestre înguste
– Contraforturi
– Stîlpi masivi
– Sculpturi adesea decorative şi simbolice înscrise în cadru
– Fresce

- PRIMELE BAZILICI
- SANTA MARIA MAGGIORE ROMA

ARTA PALEOCREŞTINĂ

400
500
600
700

CRIZA

800
900
1000
1100
1200
1300
1400

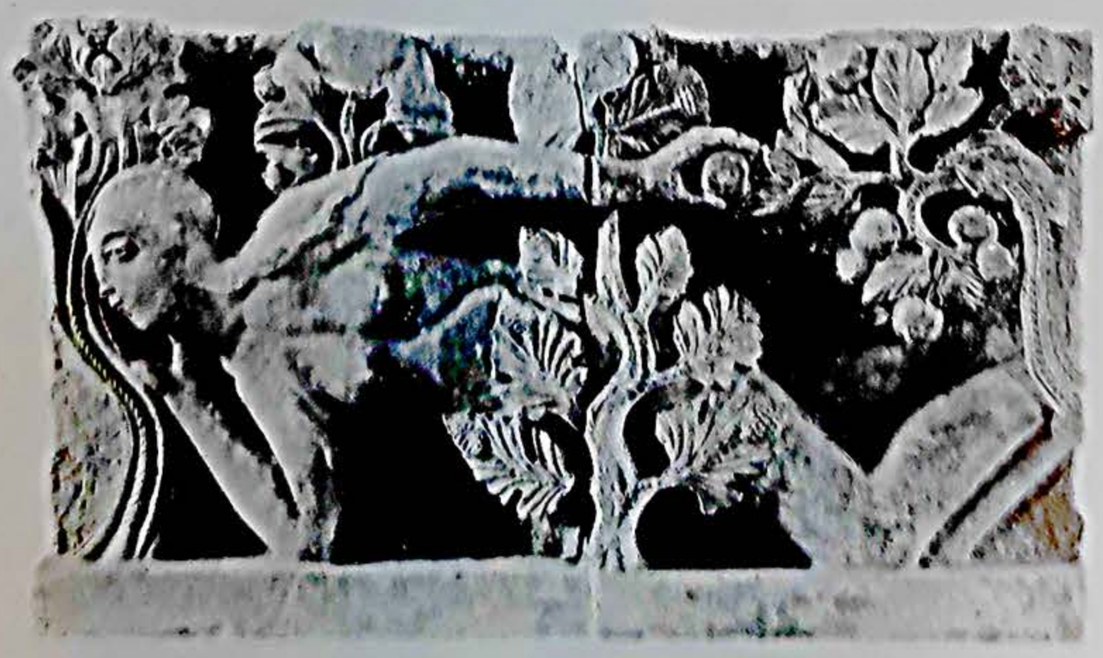
TIPARNIŢA

RENAŞTEREA ITALIANĂ

1500

ARTA ROMANICĂ

- BISERICA CLUNY II
- BISERICA JUMIÉEGES
- BISERICA SAN JOSÉ DIN COMPOSTELA
- ST. MADELEINE DIN VÉZELAY
- CAT. DIN DURHAM (Anglia)
- CAT. DIN CRACOVIA
- TURNUL DIN PISA
- CAT. DIN WORMS



Eva culcată.
Muzeul Rolin, Autun.
© Rapho

400

500

600

700

ICONOCLASTĂ

800

900

1000

1100

1200

1300

1400

1500

ARTA BIZANTINĂ

- MAUSOLEUL GALLEI PLACIDIA (Ravenna)
- SAN APOLLINARE NUOVO
- SVATI VIT
- SFÎNTA SOFIA, CONSTANTINOPOL

ARTA BIZANTINĂ

- Plan bazilical sau centrat
- Cupole pe pandantif
- Abundenţă de mozaicuri
- Pictură de icoane
- Atitudini hieratice
- Fonduri aurite
- Gust pentru fastul culorii

ARTA CAROLINGIANĂ

- CAT. DIN AIX-LA-CHAPELLE (AACHEN)

ARTA CAROLINGIANĂ

- Renaştere a artelor
- Dorinţă de a reînvia arta bizantină
- Nave acoperite cu şarpante
- Artă a manuscrisului
- Bogăţie a orfevrăriei

ARTA OTTONIANĂ

MUNTELE ATHOS

SERBIA

BULGARIA

RUSIA

- 748 MOSCHEEA DIN CORDOBA
- PALATUL ALCAZABA, MALAGA
- PALATUL ALJAFERIA, SARAGOSA

ARTA MUSULMANĂ ÎN EUROPA

ARTA GOTICĂ

GOTIC PRIMITIV

- CORUL DE LA ST. DENIS
- CAT. DIN SENS
- CAT. DIN PARIS
- CAT. DIN WELLS (Anglia)
- CAT. DIN LINCOLN
- CAT. DIN CHARTRES
- CAT. DIN REIMS
- CAT. DIN AMIENS

GOTIC CLASIC

- ST. CHAPELLE DE LA PARIS
- CAT. DIN SIENA (Italia)
- PALAZZO VECCHIO (Florenţa)

GOTIC REIONANT

- CAT. DIN WINCHESTER
- CAT. SVATI JAN (Praga)
- CAT. DIN MILANO

GOTIC FLAMBOAIANT

- SAINT MACLOU (Rouen)
- CAT. FECIOAREI DIN CRACOVIA
- SANTA MARIA DIN BELÉM (Lisabona)

ARTA GOTICĂ

- Edificii de mari dimensiuni
- Biserici foarte luminate cu aspect zvelt
- Triumf al liniilor verticale
- Bolţi de ogive
- Arce frînte
- Ziduri ajurate
- Ferestre mari
- Arce butante
- Stîlpi descompuşi în colonete
- Sculpturi cu motive din natură. Statui în ronde-bosse din ce în ce mai studiate
- Vitralii

- TURNUL GIRALDA, SEVILLA
- PALATUL ALHAMBRA, GRANADA

SPANIA
STIL MUDEJAR

Partea a treia

Arta secolelor XV - XVIII

Renaşterea
Manierismul
Baroc şi clasicism
Rococoul

Evul Mediu îl plasase pe Dumnezeu în centrul preocupărilor oamenilor. Încă din goticul tîrziu, fiinţa omenească şi reprezentarea ei în artă devin mai apropiate, mai realiste, mai naturale. Descoperindu-se o creatură după asemănarea lui Dumnezeu, omul va deveni centrul şi modelul creaţiei artistice. Din secolul XIV, în Italia, noua privire pe care o îndreaptă asupra lui însuşi face să apară această Renaştere în timpul căreia artiştii fac din Om obiectul căutărilor estetice şi simbolice.

Pe parcursul acestei perioade, două evenimente majore vin să tulbure unitatea structurală a creştinătăţii. În 1453, cucerirea oraşului Constantinopol de către turci pune capăt supremaţiei Bizanţului în Balcani, chiar dacă practicile ortodoxe rămîn în vigoare în teritoriile cucerite şi chiar dacă arta bizantină continuă să înflorească în Rusia. În 1517, tezele lui Martin Luther şi aderarea la Reformă a numeroşilor creştini din Occident divizează Biserica romană. Cele două practici religioase duc la afirmarea a două curente artistice, repartizate în linii generale între nordul şi sudul Europei occidentale, deşi minorităţi protestante coexistă pe pămînt catolic şi invers.

Climatul de efervescenţă artistică ce marcase Renaşterea face loc, de la sfîrşitul secolului XVI, unui climat de pasiuni extreme, unde meditaţia teologică nu exclude nici masacrele, nici războaiele civile. În Europa meridională, numeroşi artişti se pun în serviciul Contrareformei, în timp ce în ţările protestante, ei tind să se elibereze de o tutelă exclusiv religioasă. Franţa secolului XVII cunoaşte o evoluţie diferită, în care expresia artistică este aproape integral destinată glorificării regelui şi puterii civile.

În secolul XVIII, problemele religioase îşi pierd din acuitate, rolul Omului în societate şi în lume devenind centrul dezbaterilor filosofice. Din această cauză, artistul se eliberează treptat de comanditarii ecleziastici şi, printr-o mişcare de balans bine cunoscută, se refugiază în modelele Antichităţii clasice.

De la Renaştere la neoclasicism, adică timp de patru secole, artistul se înalţă, în calitate de individ, chiar în inima Istoriei, abandonînd anonimatul în care se afla în Evul Mediu. Din puterea de a-şi impune „materiei" ideile şi emoţiile, se naşte responsabilitatea personală asupra operei pe care o desăvîrşeşte cu mîinile proprii. În acest context, istoria artei devine în mare parte cronica suferinţelor, a succeselor şi a nenorocirilor care bîntuie singurătatea artistului, cît şi a diversificării formelor pe care le îmbracă acest parcurs, prin excelenţă, individual.

RAFAEL (1483-1520), *Şcoala din Atena*,
scena centrală. Palatul Vatican, Roma.
© Babey/Artephot

Capitolul 8

Renaşterea

Nici un eveniment marcant sau fapt istoric important nu declanşează apariţia a ceea ce numim Renaştere. Este o amplă mişcare culturală pe care o descoperim deja în secolul XIV în Italia. Încet, încet, elaborată de erudiţi, filosofi, scriitori, oameni politici şi artişti, ea se dezvoltă şi se răspîndeşte în cursul secolului XV şi în prima jumătate a secolului XVI, schimbînd definitiv faţa Europei.

Renaşterea este o mişcare complexă prin diversitatea manifestărilor sale, dar trăsătura definitorie constă în dorinţa de a reînvia cultura antică sub toate aspectele ei. Înfăţişarea artistică, socotită motor pentru progresul umanităţii, se află în centrul acestei „resurecţii". Cuvîntul renaştere (în italiană: *rinascimento*) şi-a dat, încă de la început, numele acestei mişcări. În momentul respectiv se construieşte cu adevărat conştiinţa acută şi nouă a raportului pe care arta îl întreţine cu epoca sa şi cu cele care au precedat-o.

Pentru prima dată în istorie, oamenii Renaşterii au conştinţa că aparţin unei epoci speciale, care rupe legătura cu Evul Mediu, dar care este moştenitoare directă a Antichităţii. De aici se nasc entuziasmul nou pentru redescoperirea cunoştinţelor de altădată şi pentru confruntarea lor cu descoperirile ştiinţifice recente, cît şi dorinţa de a construi o lume nouă la scară umană. Conceptele pe care se sprijină cultura medievală sînt revoluţionate, formele de exprimare sînt fundamental modificate.

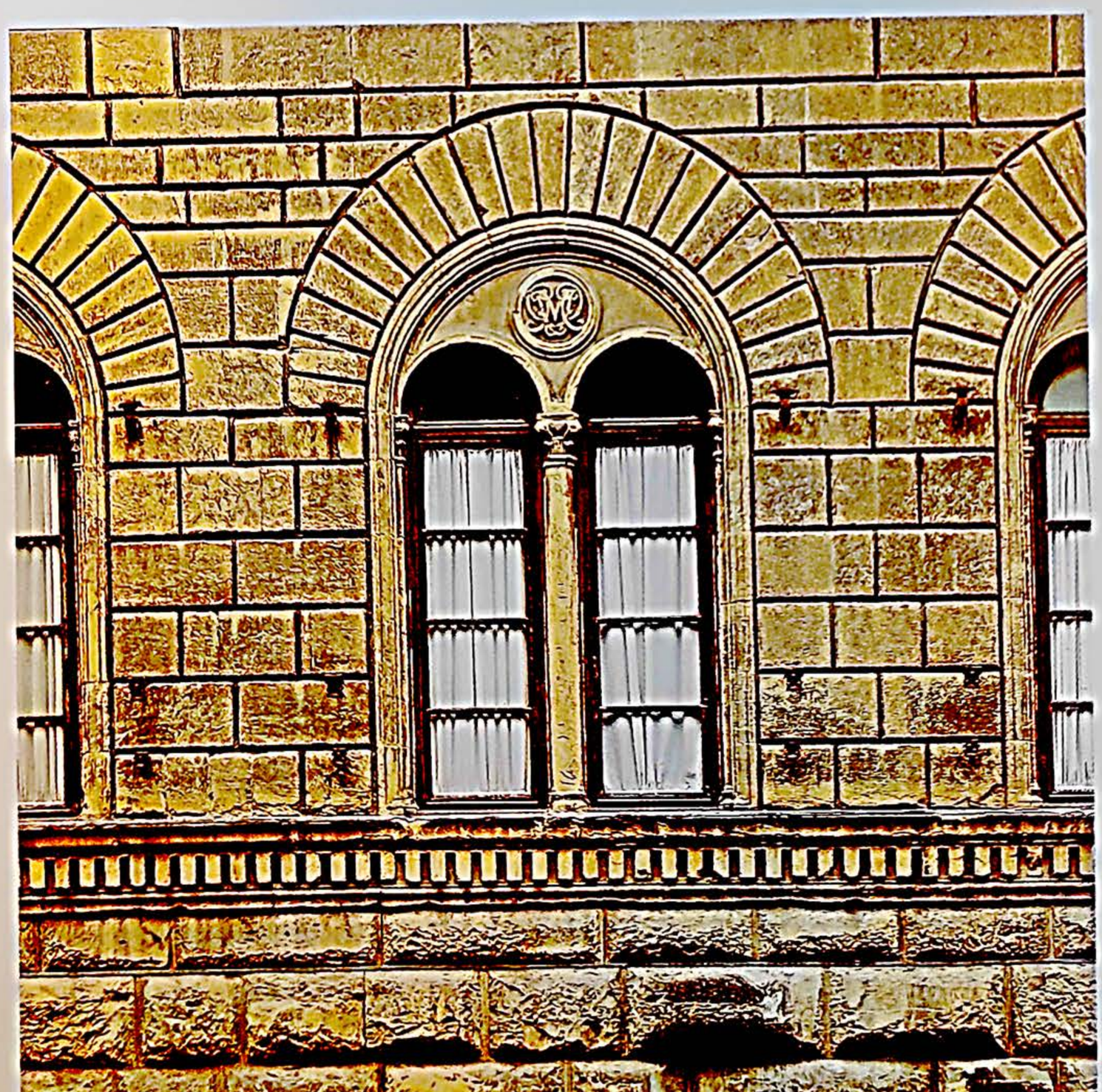
ROSSELLINO, detaliu din *Mormîntul cardinalului del Portogallo*, biserica San Miniato, Florenţa.
© Artephot/Nimatallah

„Cu Antichitatea drept model“

Ar fi greşit să gîndim că Evul Mediu uitase moştenirea Antichităţii. Dimpotrivă, încercase să conserve ştiinţa anticilor, datorită muncii călugărilor copişti din mănăstiri, şi cunoscuse unele tentative de restaurare a Imperiului roman de Apus, precum şi persistenţa în timp a formelor artistice. Tocmai aceste persistenţe deformate, „corupte“ de contribuţiile carolingiene şi germanice, vor fi combătute de Renaştere.

Cu poeţii Petrarca şi Boccacio, mişcarea literară care apare la Florenţa la începutul secolului XIV doreşte revenirea la puritatea textelor, aducînd în actualitate limbile greacă şi latină. Gînditorii studiază literatura, istoria şi filosofia Antichităţii unde, spre deosebire de Evul Mediu, în centrul reflecţiilor nu se află Dumnezeu, ci Omul. Antichitatea le apare drept perioada cea mai fecundă a istoriei, aceea în care s-a atins apogeul posibilităţilor creatoare. Credinţa acestor eruditi în măreţia Omului le va atrage numele de **umanişti**.

PIERO DELLA FRANCESCA (1416-1492),
Portretul lui Federico da Montefeltro, duce de Urbino.
Galeriile Uffizi, Florenţa.
© Dagli Orti



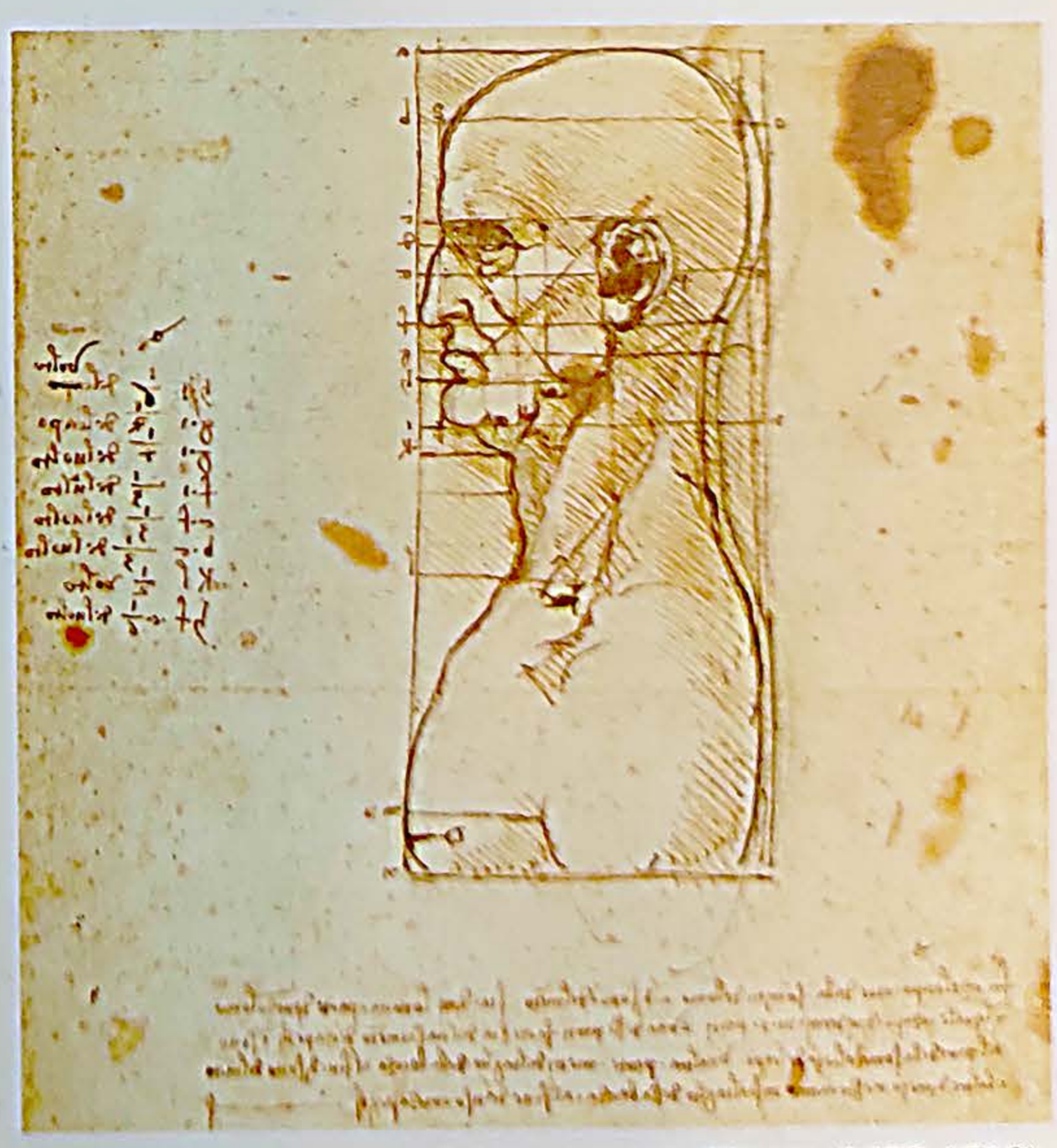
MICHELOZZO, *palatul Medici-Riccardi*,
Florenţa. Detaliu de faţadă.
© Nimatallah

La începutul secolului XV se încearcă crearea unui model de palat demn de omul Renaşterii. Se regăseşte aici influenţa podurilor şi a apeductelor romane în zidul în bosaj.

Vedere generală din Florența dominată de *Domul*• lui BRUNELLESCHI (1377-1446).
© Nacivet/Explorer

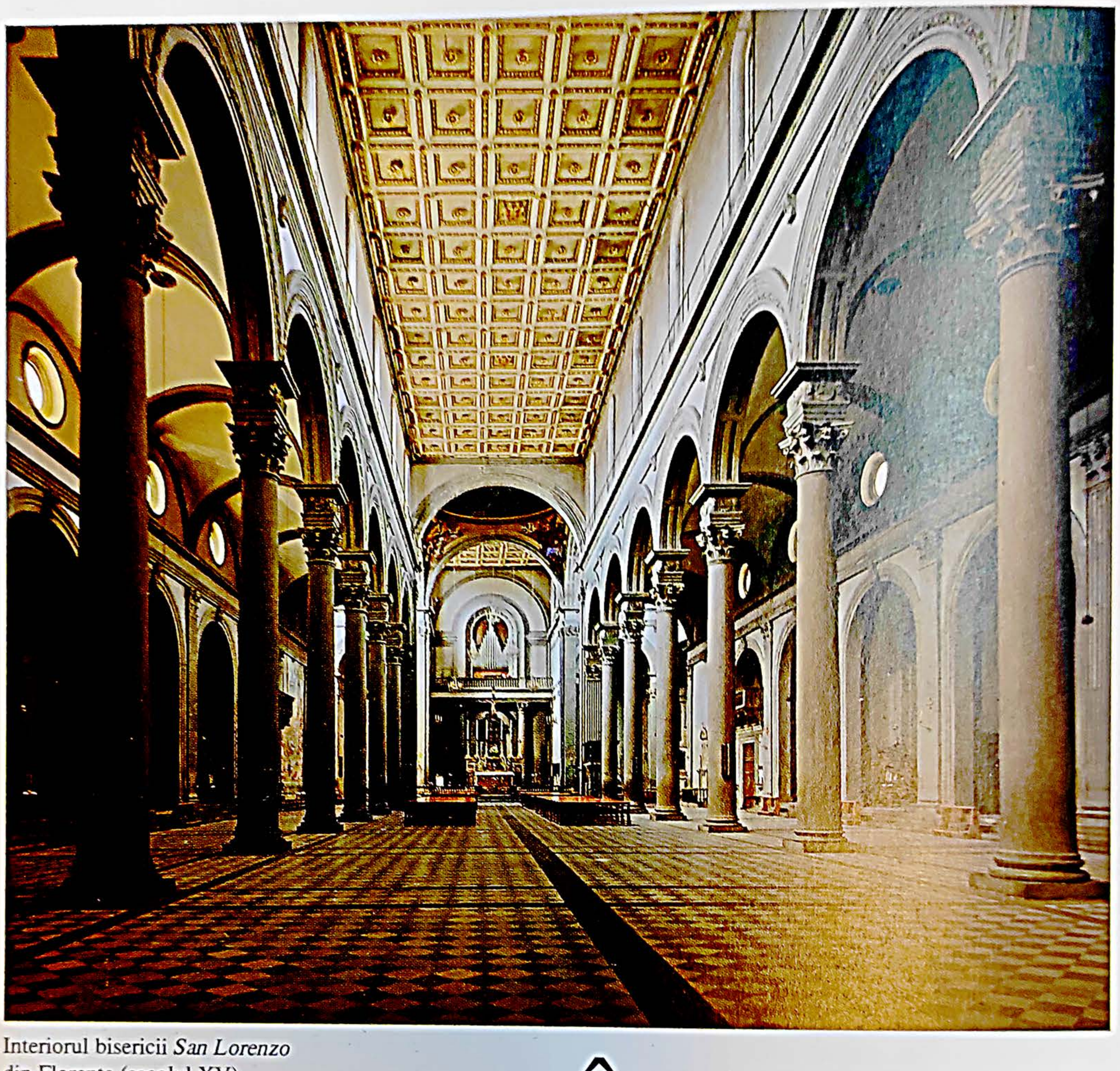
Asistăm astfel la o resurecţie conştientă a trecutului, judecat ca o adevărată sursă a civilizaţiei, la renaşterea tuturor artelor şi ştiinţelor care au înflorit în Antichitate. Organizarea politică se transformă şi ea, iar drepturile cetăţeneşti se opun legăturilor feudale. Noile idei se transmit din gură în gură, din atelier la curtea princiară, din oraş în oraş.

Renaşterea înfloreşte în atmosfera deosebită a oraşelor-stat italiene, cu burghezia lor puternică şi orgolios conştientă de drepturile sale politice. Toţi cetăţenii iau parte la această efervescenţă culturală, în care artele şi ştiinţele sînt protejate ca în vechea Atenă. Artistul este învestit cu un rol fundamental în această nouă generaţie de oameni, mîndri de ei înşişi şi încrezători în posibilităţile lor. Se aşteaptă de la el să creeze o nouă ambianţă pentru palate şi vile, să sculpteze în marmură sau să toarne în bronz eroi din Antichitate, şi să imortalizeze contemporanii prin portrete*. Artistul abandonează astfel statutul anonim şi corporativ pe care l-a deţinut în Evul Mediu, pentru a accede la demnitatea de intelectual. Din meseriaş devine om de idei. Pictorul, sculptorul şi arhitectul cunosc geometria şi redactează tratate teoretice. De acum înainte, artistul capătă dimensiunea creatorului individual şi acest lucru nu numai că îl face să intre în istorie, dar transformă, definitiv, istoria artei în **istoria artiştilor şi a creaţiilor lor.**



LEONARDO DAVINCI (1452-1519),
Cap de om cu schema proporţiilor.
Muzeul Academiei, Veneţia.
© Scala

Creatorii mişcării



Interiorul bisericii *San Lorenzo* din Florenţa (secolul XV) de BRUNELLESCHI.
© Dagli Orti

În ciuda veneraţiei pe care le-o poartă, autoritatea pe care oamenii Renaşterii o recunosc anticilor nu este nelimitată. Ştiinţa a făcut de atunci progrese şi umaniştii au pe deplin conştiinţa că ei nu vor resuscita aidoma trecutul greco-roman. Ei refuză să imite servil Antichitatea, dar vor să o înţeleagă, să se inspire din ea pentru a o egala şi, poate, chiar pentru a o depăşi.

Arhitectura

În secolul XV, se ajunge la convingerea că arta deţine legi proprii, dar aflate într-o strînsă legătură cu cele care ordonează universul. Grecii şi romanii au aplicat aceste legi, şi acesta este motivul pentru care o mare parte a efortului artiştilor Renaşterii se îndreaptă către studiul

monumentelor vechi. Ei stabilesc un inventar al tuturor formelor vechi şi formulează regulile care să permită o reprezentare raţională a spaţiului. Aceste încercări vor duce la celebrele experienţe ale lui **Filippo Brunelleschi** (1377-1446) asupra perspectivei, care vor fi decisive pentru viitorul artei. Progresele cunoaşterii, aplicate în domeniul artistic, vor fi puse în practică la construcţia primului monument al Renaşterii: *cupola catedralei Santa Maria del Fiore* din Florenţa* (p. 115), înălţată, începînd din 1421, de Brunelleschi. O adevărată minune a tehnicii, această cupolă, formată din două emisfere suprapuse, plasate pe transeptul octogonal, este o transpunere savantă a Panteonului antic din Roma. Aici, ca pretutindeni (*biserica San Lorenzo**, *capela familiei Pazzi* din Santa Croce), ideea lui Brunelleschi este aceea a unei unităţi de măsură, un modul unic, după care se articulează întregul edificiu*.

Precursor al arhitecţilor Renaşterii, Brunelleschi a încercat multe alte experienţe. El foloseşte regulile arhitecturii militare şi pe cele ale genisticii hidraulice în arhitectura civilă, ca în *palatul Pitti* la Florenţa, pentru familia Medici. Elevul său, **Michelozzo,** va dezvolta aceste principii la *palatul Medici-Riccardi** (p. 114) care va fi ulterior considerat tipul palatului florentin. El desenează primul proiect al unei biserici cu plan centrat, care va cunoaşte o răspîndire universală, datorită utilizării sale de către un arhitect din generaţia următoare: **Leon Battista Alberti**.

Adevărat arhitect umanist, Alberti (1404-1472) nu lasă decît puţine lucrări, dar redactează primele tratate moderne care vor permite răspîndirea artelor Renaşterii şi vor rămîne un punct de referinţă pentru generaţiile următoare. El perfecţionează planul centrat, în care toate părţile edificiului sînt orientate spre acelaşi punct, şi se consacră variaţiilor pe tema planului în cruce latină. La biserica Sfîntul Andrei din Mantova, construită după planurile sale, dar după moartea sa, la nava unică boltită este asociată o cupolă. Estetica lui Alberti, care dovedeşte cunoştinţe noi şi profunde în materie de arheologie, anunţînd ceea ce se va numi **perioada clasică**, va influenţa puternic secolele următoare.

În cursul ultimelor decenii ale secolului XV, Renaşterea, răspîndită în cele mai multe cazuri de artiştii florentini înşişi, cuprinde toată Italia şi dă naştere unor şcoli autonome. Arhitectura se eliberează de sobrietatea care o caracteriza la Florenţa. Ea se lasă furată de gustul pentru decoraţie, care poate fi observat în lucrări ca *poarta castelului angevinilor* la Napoli, de **Francesco Laurana**, sau *mănăstirea din Pavia**.

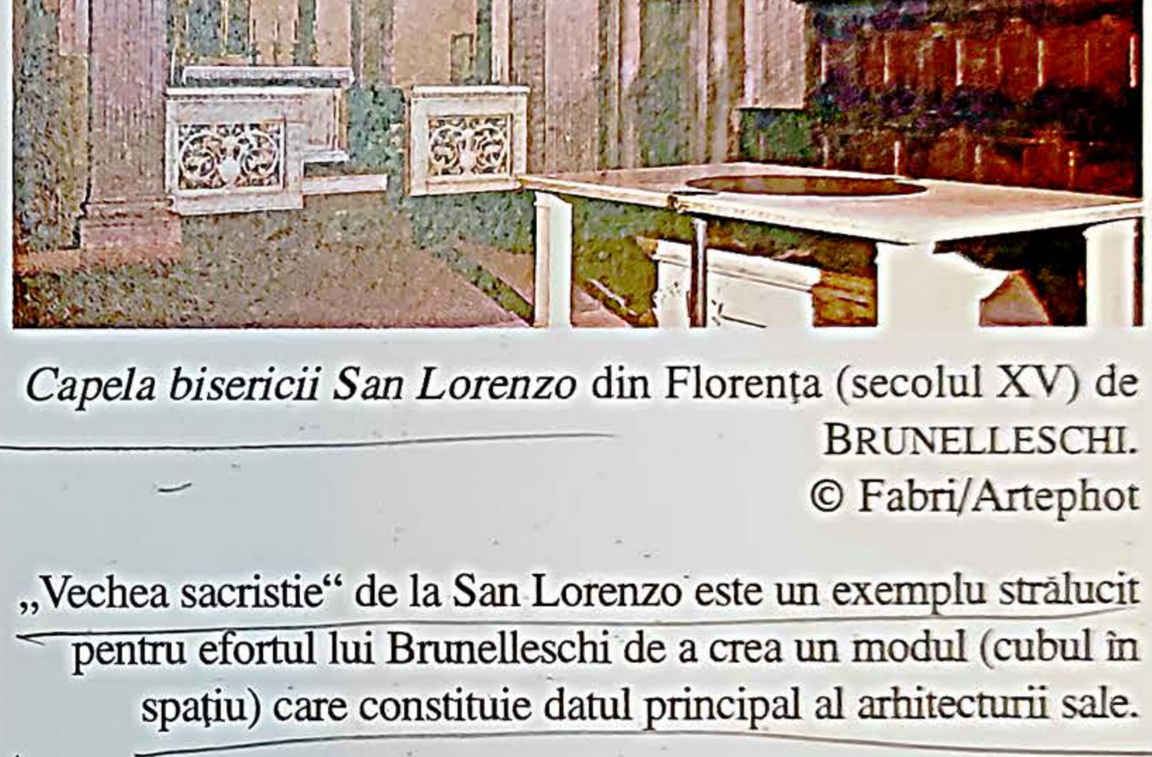
→ vezi pag. 132

Sculptura

Lecţia Antichităţii, ale cărei vestigii sînt colecţionate, se aplică şi sculpturii

Capela bisericii San Lorenzo din Florenţa (secolul XV) de BRUNELLESCHI.
© Fabri/Artephot

„Vechea sacristie" de la San Lorenzo este un exemplu strălucit pentru efortul lui Brunelleschi de a crea un modul (cubul în spaţiu) care constituie datul principal al arhitecturii sale.



Renaştere lombardă. Faţada *mănăstirii din Pavia*, începută de Amadeo (sfîrşitul secolului XV, începutul secolului XVI).
© Dagli Orti

Lorenzo GHIBERTI (1378-1455),
Poarta Paradisului. Baptisteriul din Florenţa.
© Dagli Orti

DONATELLO (1386-1466), *statuia ecvestră a lui Gattamelata*.
© Dagli Orti

Totuşi, în acest domeniu, nu asistăm, ca în cazul arhitecturii, la elaborarea unor teorii. Trecerea de la epoca precedentă este mai puţin brutală. Căutarea redării naturaliste – născută din interesul pentru om – a formelor corpului şi a expresiei personalităţii constituie principalul obiectiv al Renaşterii. Claritatea ansamblului rezidă în scheme de compoziţie geometrică simplă.

Paralel cu aceasta, gustul artiştilor Renaşterii pentru întoarcerea la Antichitate se manifestă în redescoperirea statuilor ecvestre; pasiunea lor pentru cercetările tehnice dă naştere basoreliefurilor în meplat• (sculptură plată, sau *schiacciato*). În temeiul individualismului ce caracterizează această perioadă, sculptura capătă o valoare monumentală care o eliberează de limitele constructive cărora li se supusese în Evul Mediu. Îi este proprie uneori o anumită tendinţă spre gigantism.

În scultură, Renaşterea s-a manifestat puţin mai tîrziu decît în arhitectură. *Poarta paradisului* de la baptisteriul din Florenţa* îi marchează începutul în 1425. Autorul ei, **Lorenzo Ghiberti**, maestru al basoreliefului puţin adînc, se dedică unor remarcabile exerciţii de perspectivă•. Dar numele cel mai celebru al acestei generaţii de sculptori florentini rămîne şi astăzi cel al discipolului său **Donatello**. În imensa operă a acestuia, expresiile patetice, moştenite din arta gotică, se alătură unei poetici de acum integral renascentiste, ilustrată prin *Sfîntul Gheorghe* şi măreţul *David** (p. 128) din bronz. I se datorează şi prima, după epoca romană, statuie ecvestră în bronz, cea a lui *Gattamelata**, la Padova, precum şi remarcabile reliefuri în meplat.

În generaţia următoare, **Andrea del Verrocchio** (1435-1488), în acelaşi timp orfevru, sculptor şi pictor, exprimă o sensibilitate artistică diferită, în care dinamismul şi veridicitatea psihologică ocupă un loc central. În reprezentarea lui, *David* este mai tînăr decît cel al lui Donatello, pare surprins pe viu, într-o poziţie uşor instabilă. Statuia ecvestră făcută de el la Veneţia în cinstea condotierului *Colleoni*, debordantă de forţă expresivă şi dinamism, va avea influenţă pînă în perioada barocă.

În aceeaşi epocă, **Luca Della Robbia*** (1400-1482), patriarh al unei veritabile dinastii care îi va continua opera, transpune în teracotă policromă smălţuită gustul pentru delicateţea şi armonia care caracterizează sculptura acestei prime perioade a Renaşterii. Pe măsură ce secolul XV avansează, artiştii par a se orienta spre căutarea unei frumuseţi pur formale şi intelectualizate. În acest context sînt executate unele dintre cele mai frumoase ansambluri funerare ale acestei epoci, realizate de către **Antonio** şi **Bernardo Rossellino*** (p. 113) şi **Desiderio da Settignano**.

Pictura

Spre deosebire de sculptură şi arhitectură, pictura Renaşterii este lipsită de modele antice. Ea se dezvoltă autonom, fără a se da în lături să folosească, în interes propriu, studiile efectuate de celelalte discipline, în special în privinţa perspectivei. Pictura înregistrează un progres remarcabil, datorită utilizării solvenţilor pe bază de ulei, a şevaletului şi a pînzei. Aceasta din urmă, facilitînd circulaţia lucrărilor (care pot fi transportate rulate), permite o rapidă răspîndire a viziunilor estetice.

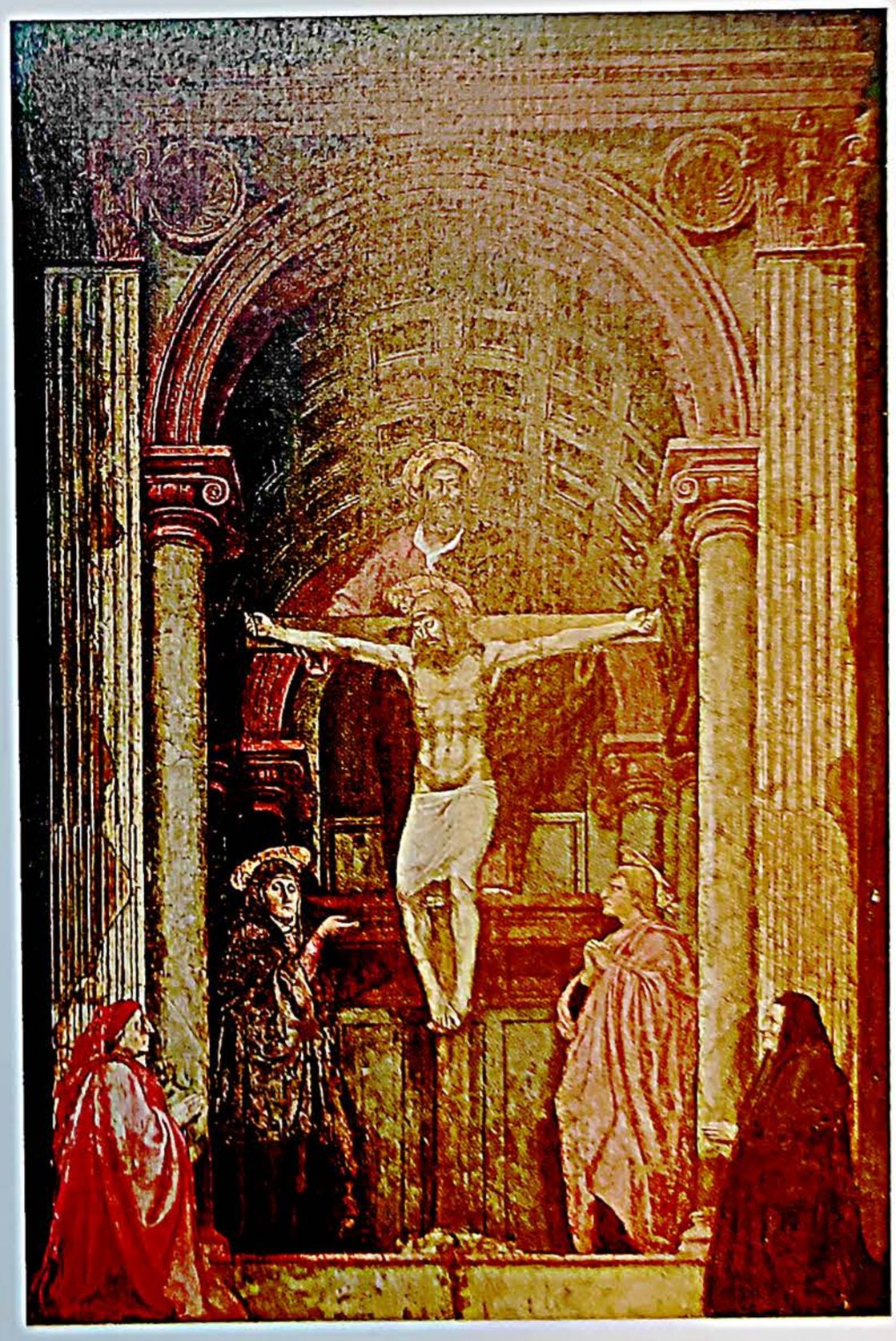
Fresca tînărului pictor florentin **Masaccio**, *Sfînta Treime** din biserica Santa Maria Novella, inaugurează pictura renascentistă în 1425. Figurile se detaşează, asemeni sculpturilor, pe un impozant fundal arhitectural. Preocupările esenţiale ale lui Masaccio, ca şi ale altor pictori ai timpului – **Fra Angelico** sau **Paolo Uccello,** se îndreaptă spre studierea perspectivei şi a efectelor de lumină şi culoare.

Marea personalitate de la mijlocul secolului XV este, fără îndoială, **Piero della Francesca**, ale cărui picturi reflectă o seninătate şi o demnitate impresionante. Personajele par să se mişte lent şi maiestuos în faţa unor peisaje scăldate de o atmosferă limpidă. Alteori, ele avansează în prim-planul unor compoziţii arhitecturale ce constituie fantastice jocuri de perspectivă, ca în *Pala Brera*, sau panoul *Biciuirea** (p. 130), de la Urbino. Pierro della Francesca elimină anumite accente patetice specifice picturii florentine; el va avea o influenţă decisivă asupra noilor centre care apar la Urbino, Veneţia şi Roma.

La Padova, alt centru de o vitalitatea sclipitoare, se naşte un artist care foloseşte fervent pînza şi care îşi va face cunoscute lucrările pînă la Roma: **Andrea Mantegna*** (p. 120). Fundalurile arhitecturale nu mai sînt un simplu joc savant al perspectivei, ci fac dovada unei uimitoare curiozităţi arheologice, ca în diferitele sale picturi dedicate *Sfîntului Sebastian*. Pictorul este la fel de preocupat şi de studiul anatomic al corpurilor, foarte apropiate de statuile antice prin aspectul lor sculptural. Numai în decorurile „naturale“ cu stînci şi vegetaţie, Mantegna dă frîu liber imaginaţiei (*Rugăciunea în grădina de măslini*).

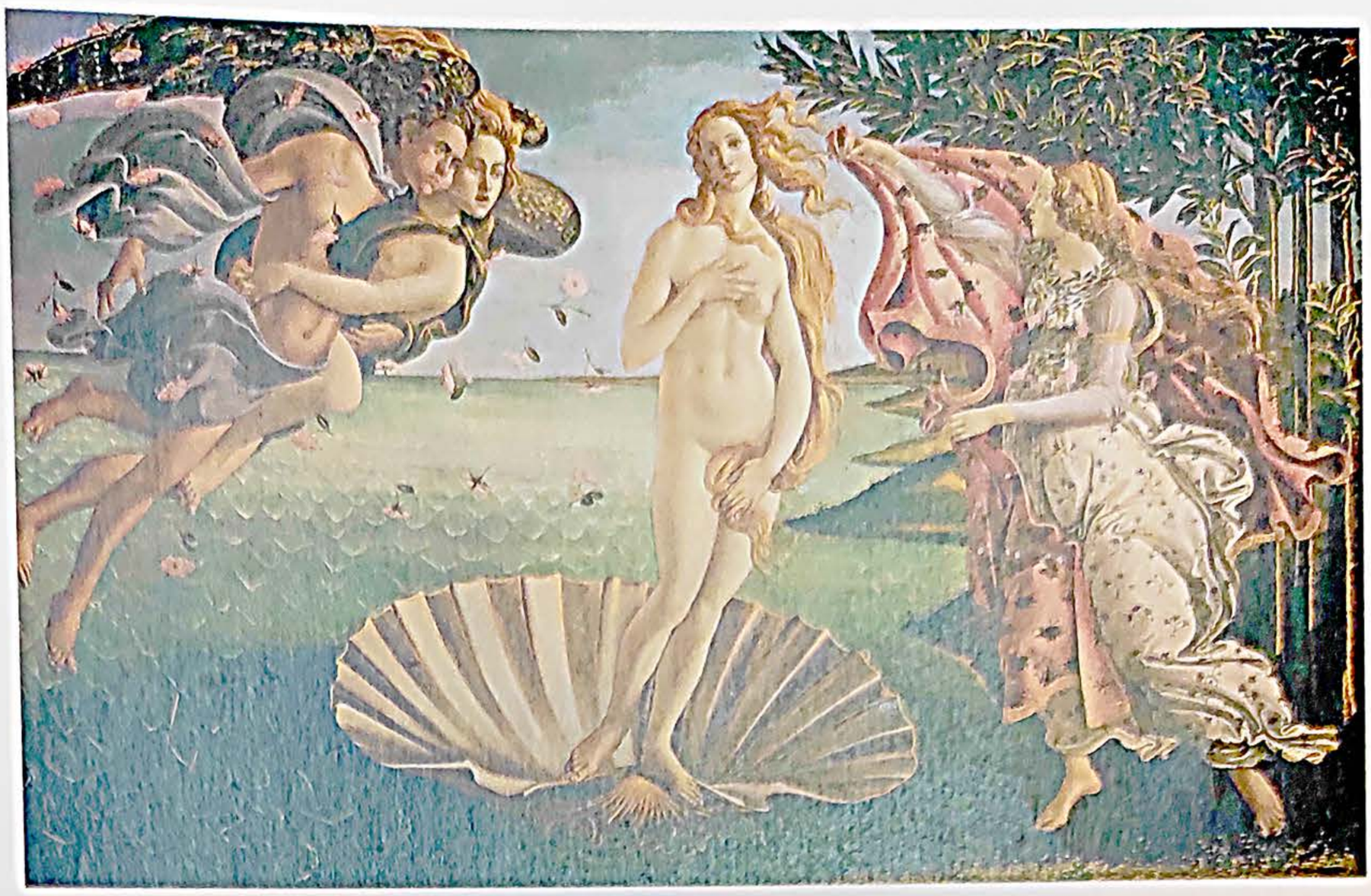
În acelaşi timp, la Florenţa, pictura capătă din ce în ce mai mult o amprentă raţională. **Sandro Botticelli,** ale cărui lucrări sînt remarcabile prin linearitatea sinuoasă a personajelor *(Alegoria Primăverii)*, este autorul primului nud feminin, în *Naşterea lui Venus** (p. 121). Contemporanul său **Perugino** (1448-1523) a rămas celebru prin fineţea deosebită a *Madonelor* sale. El lasă la Roma, în capela Sixtină, una dintre cele mai minunate lucrări, *Christos înmînînd cheile Sfîntului Petru*, caracterizată prin rigoarea perspectivei, dar scăldată într-o lumină ireală.

Atelierul lui DELLA ROBBIA, *Înger sfeşnic* (secolul XVI). Muzeul Agen. © Lauros/Giraudon



MASACCIO (1401-1428), *Sfînta Treime*. Biserica Santa Maria Novella, Florenţa. © Magnum

Andrea MANTEGNA (1431-1506),
Moartea Fecioarei.
Muzeul Prado, Madrid.
© Dagli Orti



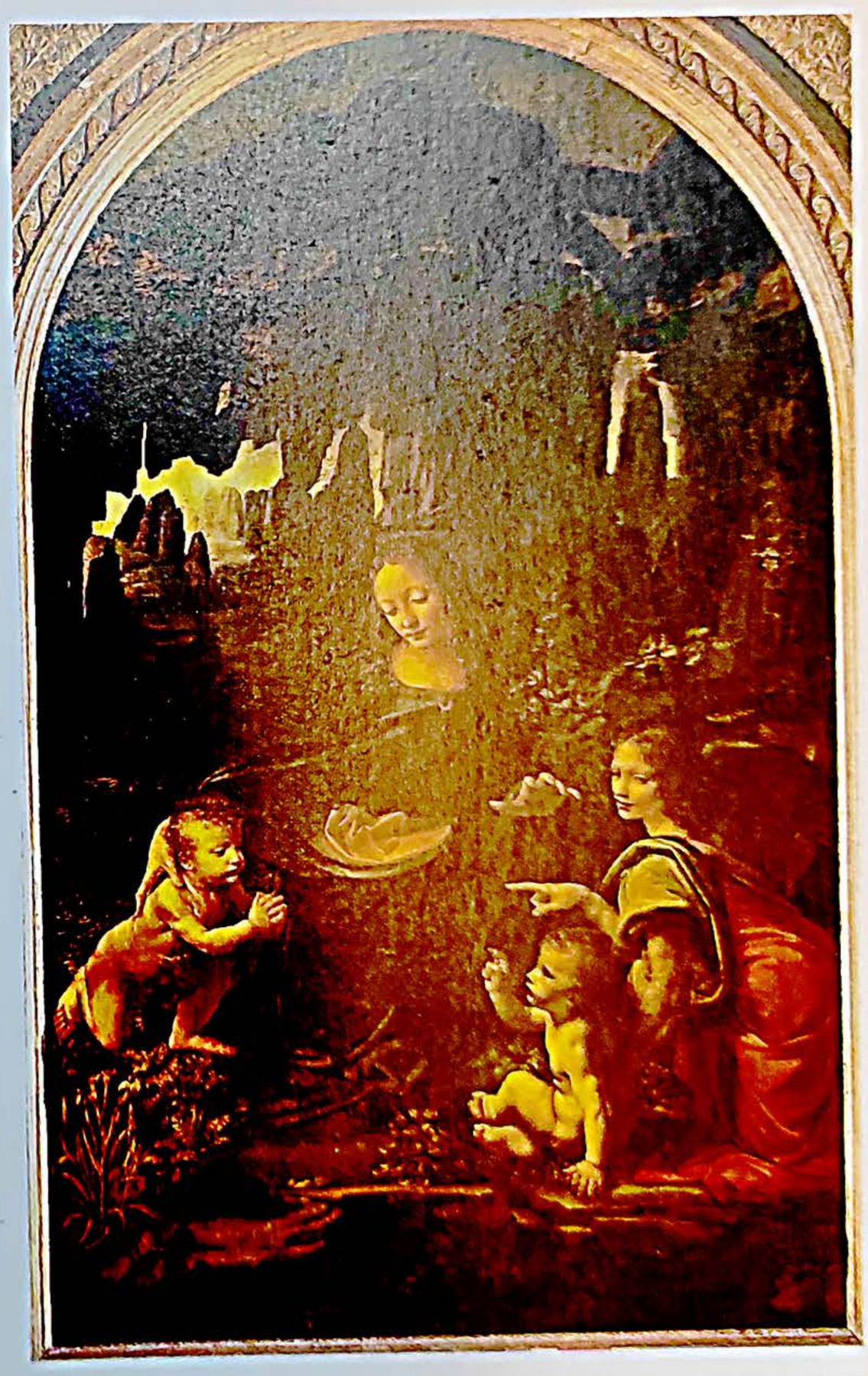
Sandro BOTTICELLI (1445-1510), *Naşterea lui Venus*. Galeriile Uffizi, Florenţa.
© Dagli Orti

Maturitatea Renaşterii

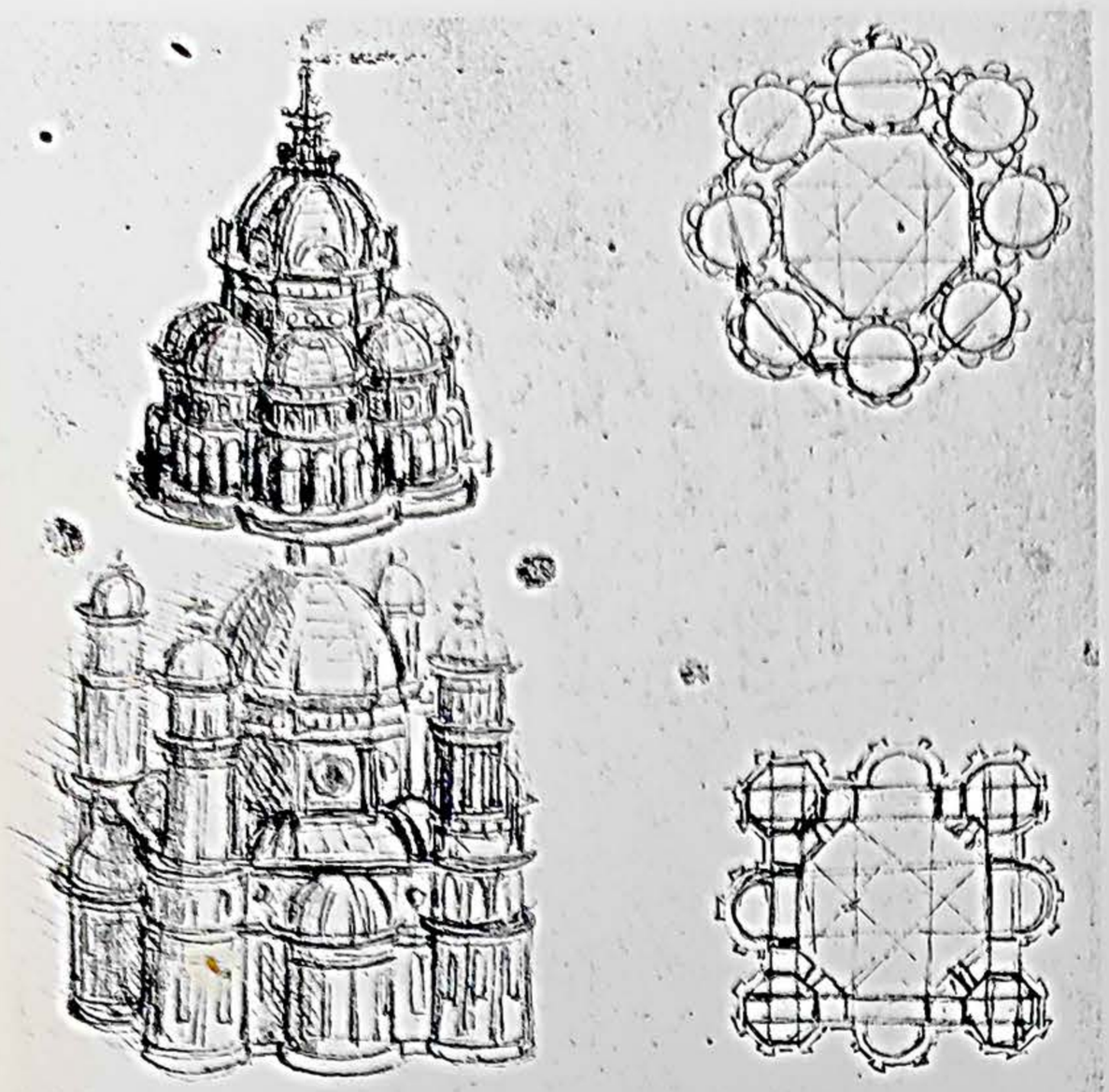
Lucrările precedente marchează sfîrşitul fazei experimentale a Renaşterii. În secolul următor, Roma întrece Florenţa în calitate de capitală a artei, datorită demersurilor papilor partizani ai umanismului. Această perioadă, mai scurtă decît precedenta, interesează, în mod special, pentru intervalul de timp dintre 1495 şi 1520 şi oferă un număr mai mic de reprezentanţi. Forţa sa rezidă în existenţa unei jumătăţi de duzină de personalităţi geniale, ale căror creaţii remarcabile vor marca pentru totdeauna arta europeană, dar care, totodată sfîrşesc prin a vlăgui universul armonios al Renaşterii, scoţînd în evidenţă tensiuni care anunţă manierismul.

Opera lui **Leonardo da Vinci**, care va lucra mult la Milano, constituie într-un anumit fel o perioadă de tranziţie. Înainte de orice, el este preocupat să traducă dimensiunea psihologică a personajelor, ale căror forme învăluite în penumbră *(sfumato)* sînt materializate prin tonuri dulci şi gradat nuanţate. Compoziţia este scufundată într-un joc subtil al clarobscururilor• unde lumina joacă un rol esenţial, cum este cazul în *Fecioara între stînci** sau în *Cina cea de taină*. În ultima perioadă a vieţii, Leonardo da Vinci se dedică cercetărilor ştiinţifice şi ilustrează prin sute de desene* (p.115) legătura dintre artă şi ştiinţă, specifică acestei perioade.

Leonardo este interesat şi de construcţie* (p. 122), dar numele său nu rămîne legat de creaţiile arhitecturale ale epocii. Lui **Bramante** (1444-1514) îi datorăm ceea ce are mai important arhitectura italiană a secolului XVI. Micul său *Tempietto** (p. 132) din mănăstirea San Pietro in Montorio, la Roma, o rotondă acoperită de o cupolă, este aplicarea savantă a teoriilor lui Alberti. Dar, mai presus de toate, datorită extra-



LEONARDO DA VINCI (1452-1519), *Fecioara între stînci* (1483). Muzeul Luvru, Paris.
© Lessing/Magnum



Desene de arhitectură de LEONARDO DA VINCI.
Biblioteca Mazarin, Paris.
© Giraudon

MICHELANGELO (1475-1564),
Cupola bazilicii *San Pietro* din Roma.
© Scala

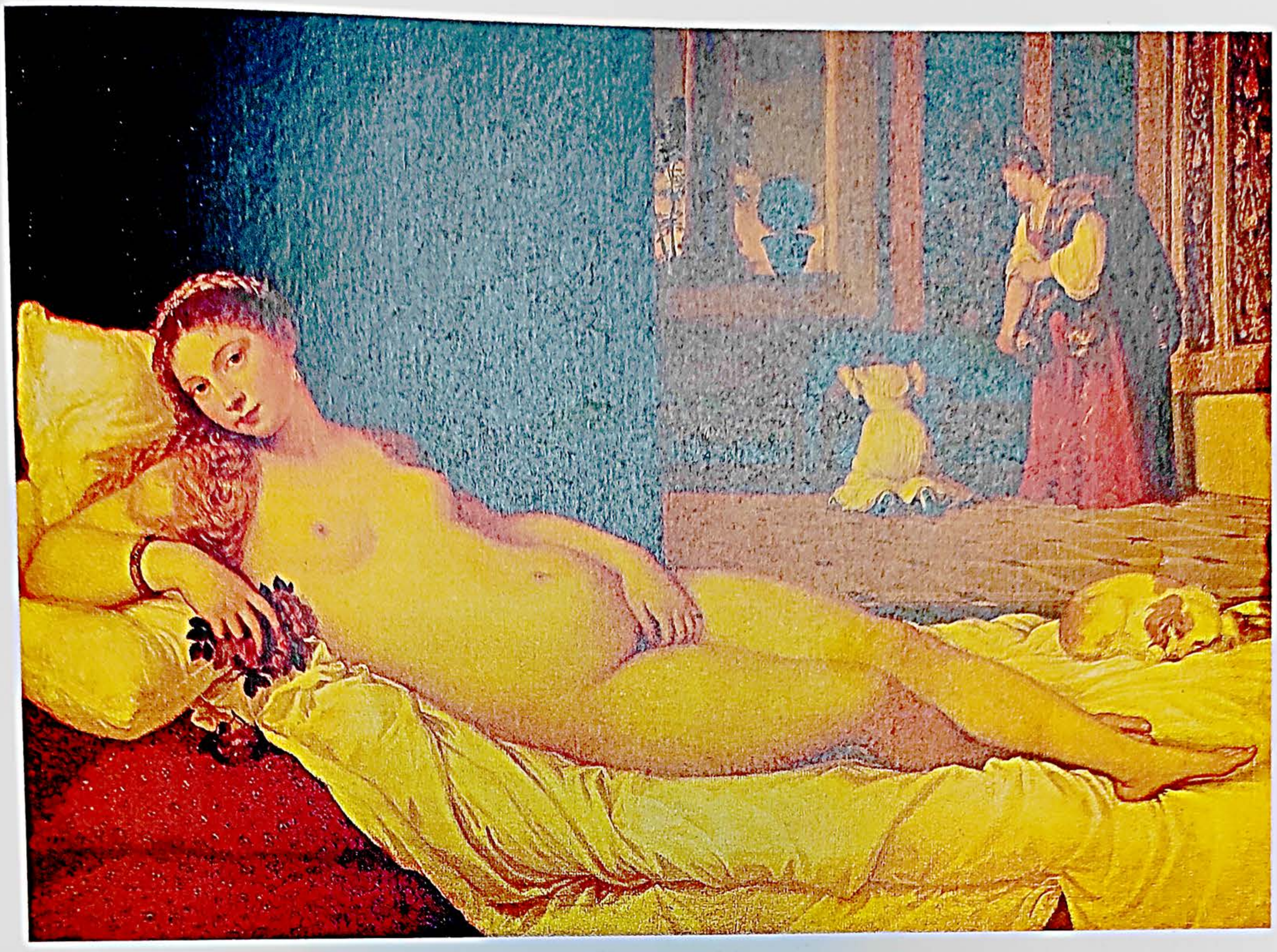
ordinarei sale monumentalităţi – faţă de dimensiunile sale modeste – , datorită armoniei şi purităţii formelor, ea va rămîne un model pentru secolele următoare. Bramante şi-a exprimat ideile în diverse construcţii, pînă să ajungă la marele proiect pentru noua bazilică *San Pietro*, construcţie gigantică în formă de cruce greacă, flancată de patru turnuri şi acoperită de o cupolă uriaşă, amintind de Panteon.

Desenele acestui proiect sînt modificate, însă, de **Michelangelo,** care simplifică volumele şi proiectează o nouă cupolă* inspirată din cea a lui Brunelleschi pentru catedrala din Florenţa, conferindu-i astfel mai multă grandoare şi supleţe. Marea operă a lui Michelangelo în calitate de arhitect rămîne amenajarea *pieţii Capitoliului* la Roma, cu imensa scară şi cele trei faţade monumentale. Această compoziţie urbanistică este una dintre cele mai impresionante realizate vreodată. Celelalte construcţii ale lui Michelangelo prefigurează deja tensiunile specifice epocii următoare.

Arhitect genial, Michelangelo a fost, înainte de orice, sculptor. Un studiu anatomic împins pînă la ultimele limite, îmbinat cu un simţ al pateticului stăpînit la perfecţie, dă lucrărilor sale o măreţie nouă. Giganticul *David,* executat la Florenţa, *Sclavii* creaţi pentru a împodobi mormîntul papei Iulius al II-lea, sau *mormintele familiei Medici* din biserica San Lorenzo din Florenţa sînt marcate toate de această forţă expresivă impresionantă: *terribilità.* Aceleaşi calităţi sînt proprii şi picturii lui Michelangelo şi în special frescelor pe care le realizează pentru Capela Sixtină, *Geneza* şi *Judecata de Apoi*.

Rafael, cel mai tînăr şi, poate, cel mai mare maestru al acestor timpuri, colaborează şi el la lucrările bazilicii *San Pietro* din Roma. El creează o artă bogată şi monumentală, susţinută de un desen de o mare forţă expresivă şi purtînd amprenta unei maniere originale care se reflectă în madone şi portrete. În compoziţiile de mari dimensiuni, cum este fresca *Şcoala din Atena** (p. 112), de la Vatican, se ridică la apogeul rigorii geometrice atins de maeştrii din secolul anterior.

În aceeaşi perioadă, Veneţia cunoaşte o dezvoltare aparte, în care, progresiv, culoarea va cuceri supremaţia asupra oricăror alte componente ale operei. Primul dintre aceşti pictori ai şcolii veneţiene este **Giovanni Bellini** (către 1430-1516), care stabileşte un fel de punte de legătură între moştenirea Florenţei şi ceea ce va însemna originalitatea Veneţiei: culori vibrante într-o lumină difuză. **Giorgione** (1477-1510) este cel dintîi care tratează peisajul nu ca fundal, ci ca subiect. Subiectele tablourilor par să fie absorbite complet de peisaj, aşa cum se întîmplă cu *Furtuna*, a cărei semnificaţie exactă ne scapă încă.



TIZIANO VECELLIO, zis TIŢIAN (către 1488-1576),
Venus din Urbino.
Galeriile Uffizi, Florenţa. © Dagli Orti

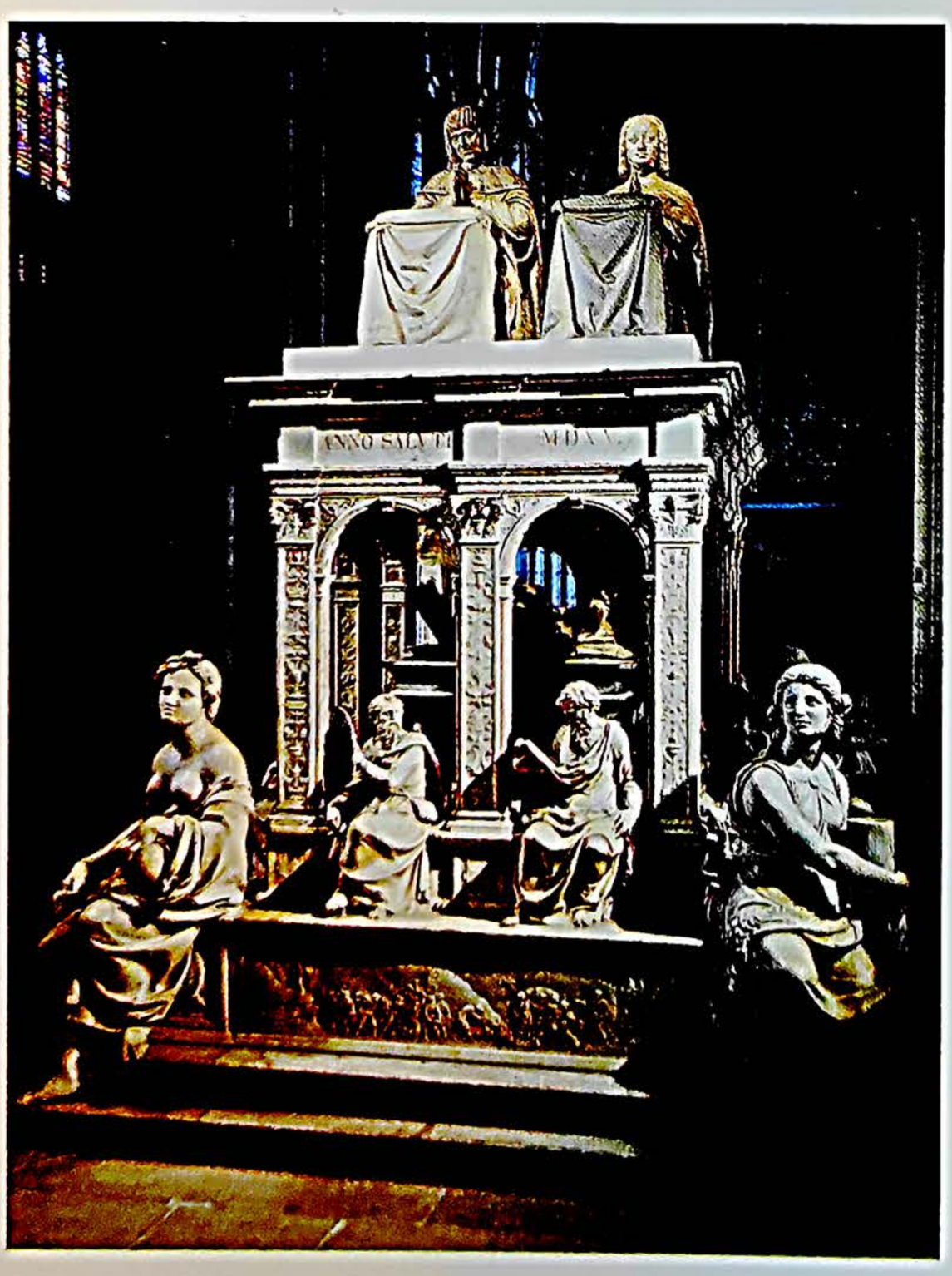
Cu **Tiziano** pictura veneţiană atinge apogeul. Acest prodigios portretist *(Paul III şi nepoţii)* este primul mare pictor de nuduri. *Venus din Urbino** va influenţa din plin numeroase opere pînă la *Olimpia* lui Manet. Tiziano, cel care înfăţişează zeiţele asemeni unor curtezane luxoase, practică uneori şi o pictură religioasă monumentală şi austeră.

În timp ce Tiziano mai domina încă pictura veneţiană, doi tineri artişti, **Tintoretto** (1518-1594) şi **Veronese***, ating notorietatea. Cel dintîi, autor de mari compoziţii religioase destinate mănăstirilor, cum sînt *Cina cea de taină* sau *Răstignirea*, este – ca şi Tiziano – atras de teme mitologice pe care le tratează într-o manieră mult mai dramatică *(Marte şi Venus surprinşi de Vulcan)*. Originalitatea lui constă în perspective îndrăzneţe, pe diagonală, sau plafonante. Veronese acordă prioritate scenelor mai clasice şi mai stabile, situînd subiectele sacre într-un cadru profan *(Crearea Evei, Nunta din Cana)*. El rămîne pentru posteritate un veritabil maestru al efectelor trompe l' oeil, datorită decoraţiei pictate pe pereţii *Vilei Barbaro* la Maser.

Paolo VERONESE (1528-1588), *Frumoasa Nani*.
Muzeul Luvru, Paris.
© Hubert Josse

Europa şi Renaşterea

Faţada **castelului Chambord**.
© Dagli Orti



Antonio şi Giovanni JUSTE, *mormîntul lui Ludovic XII şi al Anei de Bretania* (începutul secolului XVI).
Catedrala Saint-Denis.
© Dagli Orti

În decursul secolului XV, atunci cînd Italia asistă la lenta şi complexa gestaţie a Renaşterii, Europa de la nord de Alpi îşi urmează cursul. Goticul, transfigurat, trăieşte epoca celei mai mari dintre splendorile sale. Totuşi, cultura umanistă se propagă progresiv, impregnînd chiar şi goticul tîrziu şi pregătind tranziţia, care are loc domol, înainte de venirea secolului XVI.

În acest context, dezvoltarea tiparului uşurează circulaţia cărţilor şi a gravurilor care fac să fie cunoscute lucrările maeştrilor italieni. Renaşterea se instalează astfel în toată Europa şi se bucură de un succes mai mult sau mai puţin rapid, în funcţie de rezistenţa goticului muribund. În răspîndirea ei pe continent, Renaşterea se caracterizează prin lipsă de unitate, ceea ce explică, în parte, însăşi diversitatea artei italiene. Fiecare regiune va prelua din noul curent ceea ce convine mai mult condiţiilor specifice procesului său istoric. Pe de altă parte, apariţia Reformei protestante va juca, pe plan local, un rol perturbator.

Franţa

Franţa este ţara care stabileşte cele mai timpurii legături cu arta italiană, în parte din cauza intereselor politice pe care monarhii francezi le au în peninsulă. Deşi aceste interese se traduc prin războaie şi prin ocuparea oraşului Milano şi a regiunii Campania, ele au, de asemenea, drept rezultat afluxul spre Franţa a unor artişti italieni de primă mărime, precum **Leonardo da Vinci, Serlio, Benvenuto Cellini** sau **Primaticcio**. Influenţa lor se va exercita treptat şi prima fază a Renaşterii franceze se caracterizează printr-o sinteză foarte specială cu tradiţia gotică. *Castelul Chambord** este un minunat exemplu al unei colaborări la care numeroşi meşteri francezi au lucrat sub conducerea italianului **Domenico da Cortone.**

Totuşi, începînd din al doilea pătrar al secolului XVI, arhitecţii se eliberează de tutela italiană, şi, în acelaşi timp, asimilează complet lecţiile Renaşterii, aşa cum o dovedeşte, strălucitor, *castelul Fontainebleau*, opera lui **Gilles Le Breton**. În generaţia următoare, arhitecţii **Pierre Lescot** *(faţada Luvrului)*, **Jacques Jean Bullant** *(castelul Ecouen)* şi **Jacques Androuet Du Cerceau**, autorul unei cărţi ilustrate cu gravuri inventariind toate construcţiile epocii sale, adoptă o concepţie geometrică a formelor care depăşeşte chiar canoanele italiene.

În sculptură, impulsul principal este dat de **Antonio** şi **Giovanni Juste** în *mormîntul lui Ludovic XII şi al Anei de Bretania**, la Saint-Denis. Aici, decoraţia este italienizantă, iar statuile suveranilor în timpul rugăciunii exprimă o demnitate plină de umanism.

Pictura franceză a secolului XVI datorează mult şantierului Fontainebleau şi decoratorilor **Rosso** şi **Primaticcio**. În pictură, modul de exprimare este, mai curînd, apropiat de manierism. Totuşi, artiştii **Clouet**, tată şi fiu, se deosebesc de alţi pictori prin vigoarea portretelor, dovadă fiind cele realizate de Jean tatăl, care l-a înfăţişat pe *Francisc I** cu o forţă psihologică incontestabilă.

Jean CLOUET (1485-1541), *Francisc I*, Muzeul Luvru, Paris. © Hubert Josse

Peninsula iberică

La sfîrşitul secolului XVI, Peninsula iberică, care se lansează în aventura descoperirilor maritime, nu este complet pregătită să adopte formule noi. La început, prestigiul goticului şi cel al artei mudejar• (hispano-maură) frînează pătrunderea Renaşterii, numai vocabularul decorativ fiind adoptat şi suprapus peste abundenţa stilurilor locale. Porţile *spitalului Santa Cruz* de la Toledo şi cele al *universităţii din Salamanca*, lucrări ale lui **Enrique Egas**, constituie, alături de *retablul capelei Conetabilului**, din catedrala din Burgos, de **Gil de Siloe**, exemple remarcabile ale acestei adaptări. În Portugalia, în claustrul şi la portalul axial al *bisericii Hieronimiţilor,* datorate lui **João de Castilho** şi **Nicolas Chantereine**, îşi fac apariţia noile forme.

Gil de SILOE, retablu din *capela Conetabilului* (detaliu), în catedrala din Burgos. © Oronoz/Artephot

În 1526, primul tratat de arhitectură din peninsulă, scris de **Diego de Sagrado,** este semnul unei schimbări din care se desprind două tendinţe. Una, italienizantă, este simbolizată de începerea construcţiei *Palatului lui Carol Quintul**, la Granada, de către **Pedro Machuca**, edificiu clasic şi majestuos în maniera lui Bramante. Cealaltă tendinţă, mai sobră, îşi găseşte cea mai bună expresie în *palatul Monterrey*, la Salamanca, de **Gil de Honatanon**.

În Portugalia, *fîntîna Manga*, la Coimbra, de **Jean de Rouen**, şi *capela Concepţiei*, la Tomar, de **João de Castilho**, constituie cele mai bune exemple de integrare a noului stil artistic.

Sculpturile cele mai reprezentative ale acestei perioade sînt remarcabile prin bogăţia ornamentaţiei, cum este cazul *mormîntului lui Tostado*, la catedrala din Avila în Spania, de **Vasco de la Zarza,** şi prin calitatea excepţională a reliefurilor, precum în *retablul Sfînta Eulalia*, în catedrala din Barcelona, de **Bartolomé Ordoñez**. Sculptura portugheză este, în principal, datorată unor artişti francezi: **Nicolas Chantereine** sau **Jean de Rouen**.

Pedro MACHUCA, curtea circulară a *palatului lui Carol Quintul* la Alhambra din Granada. © Dagli Orti

Claustrul lui João III la *Mănăstirea lui Christos*, la Tomár, Portugalia.
© Institutul portughez al patrimoniului arheologic şi arhitectonic, Lisabona.

Hans LEINBERGER (1480-1530), *Sfîntul Ioan cel Mare* (1525).
Muzeul naţional bavarez, München.
© C. Hansmann

Tradiţia gotică, uşor marcată de pătrunderea Renaşterii flamande, se menţine timp îndelungat în pictura spaniolă. În retablurile lui **Berruguete** *(Sfîntul Petru martir* şi *Sfîntul Dominic)* se poate decela însă influenţa lui Piero della Francesca. În acelaşi timp, în Portugalia, **Vasco Fernandez** creează o pictură în care modernitatea depinde de referentul ei meridional şi de o strînsă legătură cu Renaşterea Europei centrale, aşa cum o dovedeşte remarcabilul său *Sfîntul Petru* (către 1530).

Ţările din nord

Deşi majoritatea artiştilor şi a oamenilor de cultură germani din secolul XVI călătoriseră în Italia şi lucraseră cu arhitecţi italieni în Germania, se observă o rezistenţă clară la transpunerea identică a modelelor meridionale. Este adevărat că arhitectura italiană a Renaşterii, cu loggiile• şi terasele sale, cu greu putea fi importată în condiţiile climatice mai aspre din nord. Influenţa funcţionează deci, mai curînd, ca vocabular decorativ, aplicat construcţiilor încă marcat gotice.

Într-adevăr, edificiile civile păstează acoperişurile înguste şi pinioanele specifice, precum la *Primăria* din Bremen sau la cea din Leipzig, unde decoraţia modernă se reduce la detalii. Anumite lucrări din partea de sud a imperiului prezintă totuşi un caracter italienizant, ca *Belvedere* din Praga, cu frumoasa ei loggie, *capela Fugger* la Sfînta Ana din Augsburg şi *capela lui Sigismund I,* la castelul Wavel din Cracovia.

Domeniul sculpturii prezintă un şi mai mare conservatorism, în care persistă înclinaţia pentru efectele complicate ale faldurilor, tipice goticului tîrziu, şi pentru decoraţiile policrome şi aurite. Totuşi, de la sfîrşitul secolului XV, în lucrările unor artişti ca **Veit Stoss** sau **Tilman Riemenschneider**, se manifestă un simţ al proporţiilor care aparţine deja universului Renaşterii. Şi în secolul următor, sensibilitatea gotică va continua să influenţeze cele mai frumoase sculpturi germane: *Sfîntul Ioan cel Mare** de **Hans Leinberger** sau statuile din bronz din *mausoleul lui Maximilian*, de la Innsbruck, de **Peter Vischer** şi fiii săi.

Pictura Renaşterii pare a se fi născut într-o manieră independentă în Flandra, în decursul primei jumătăţi a secolului XV. **Jan Van Eyck** (1390/1400-1441), în continuare credincios inflexiunilor tradiţiei gotice* (p. 93), exprimă felul în care se insinuează Renaşterea în ţările flamande. Considerat, pe nedrept, ca inventatorul picturii în ulei, el a ştiut să întrebuinţeze culori de o transparenţă inegalată, ca în *retablul Mielului sfînt*, la Gand. O grijă pentru detaliu, dusă la extrem, alături de o minuţiozitate deosebită în arta potretului *(Fecioara cancelarului Rolin),* impregnează lucrările sale cu un realism care rămîne una dintre trăsăturile domi-

nante ale picturii flamande. Anvergura lui extraordinară îi eclipsează într-o oarecare măsură pe succesorii săi **(Petrus Christus, Dirk Bouts)** şi pe rivalii săi, cu excepţia, poate, a lui **Rogier Van der Weyden**, a cărui originalitate constă în modul dramatic în care tratează subiecte religioase tradiţionale. Pictura flamandă şi pictura italiană se vor influenţa reciproc în tot decursul secolului XV. O lucrare cum este *Cămătarul şi soţia sa*, de **Quentin Metsys** (1514), este tipică pentru punctul de întîlnire între cele două focare artistice.

Pictura germană este dominată de imensa personalitate a lui **Albrecht Dürer**. Spirit cu adevărat modern, marcat de o nestăpînită curiozitate intelectuală, el face de tînăr o călătorie la Veneţia, care îi modifică concepţia despre lume şi despre rolul artistului. Arta lui sintetizează modul de expresie al Renaşterii italiene şi un simbolism înrădăcinat în goticul tîrziu. Pătruns de idealuri ale umanismului creştin, el realizează lucrări de o mare forţă, cum sînt *Adoraţia magilor**, *Sfîntul Ieronim* sau *Cei patru apostoli*.

Portretist remarcabil, de un realism care le datorează mult predecesorilor flamanzi, Dürer le dă contemporanilor săi o imagine de o extraordinară intensitate. Dar el este şi primul artist (cu excepţia lui Jean Fouquet, în Franţa, în anii 1450) care ne-a lăsat cîteva autoportrete. Expresie a fascinaţiei unui artist pentru propria sa înfăţişare şi pentru întrebările pe care şi le pune în faţa artei proprii, autoportretul este pentru pictor şi un bun antrenament. În lucrările sale, care nu sînt comandate de nimeni şi, în consecinţă, pot să nu părăsească niciodată atelierul, artistul experimentează, îşi permite îndrăzneli pe care nu le-ar fi încercat în alte creaţii. Cel mai bun gravor în lemn al timpului său, Dürer ne-a lăsat capodopere cum sînt *Melancolia* sau *Cei patru cavaleri ai Apocalipsei*, care i-au făcut cunoscută opera în întreaga Europă.

Influenţa lui Dürer se face simţită la pictori precum **Lucas Cranach cel Bătrîn*** sau **Hans Holbein** (1497-1543). Primul alternează două stiluri foarte diferite. Ne-a lăsat lucrări precum *Odihna în timpul fugii în Egipt*, de un lirism exaltat şi dramatic, urmate, într-o manieră aproape brutală, de opere aparţinînd unui stil italienizant şi decorativ, în care transpare un erotism rece şi intelectualizat, ca în *Venus* sau *Judith*.

Holbein a fost bun prieten cu umanistul Erasmus, şi legăturile afective cu mediile intelectuale din Rotterdam vor da o profunzime particulară portretelor sale, de o mare valoare picturală. *Ambasadorii*, sau *Portretul lui Henric VIII* îmbină rigoarea analitică a psihologului cu precizia rece în reproducerea podoabelor şi a costumelor în care se simte deja spiritul unui manierism pe cale de a se naşte.

Albrecht DÜRER (1471-1528),
Adoraţia magilor (1504).
Galeriile Uffizi, Florenţa.
© Dagli Orti

Lucas CRANACH cel Bătrîn (1472-1553), *Salomea*.
Muzeul de artă veche, Lisabona.
© Dagli Orti

David (către 1430 – 1440)
DONATELLO, muzeul Bargello, Florenţa

© Lessing/Magnum

Donatello a învăţat în atelierul lui **Ghiberti** la Florenţa. Lucrează mai mult de douăzeci de ani în acest oraş, unde sculptează personaje îmbrăcate asemenea oamenilor de rînd, într-un stil naturalist purtînd încă amprenta goticului. Pleacă la Roma, probabil în compania lui **Brunelleschi,** cu care redescoperă arta antică. Călătoria durează între anii 1431 şi 1433; e foarte posibil ca, după terminarea ei, Donatello să fi executat statuia lui *David*.

Subiect

David a fost cel de-al doilea rege al israeliţilor spre anul 1000 î.C. Printre numeroasele lui fapte de curaj, se numără şi înfruntarea uriaşului Goliat, pe care l-a ucis cu praştia, la capătul unei lupte ieşite din comun. Această victorie va determina înfrîngerea filistinilor care oprimau o parte din poporul lui Israel.

În al doilea plan de înţelegere, această luptă evocă conflictul dintre Florenţa şi puternicii duci ai cetăţii Milano, Visconti. Laurii victoriei pe care David îi calcă în picioare aduc aminte de refuzul Florenţei de a semna, în 1392, un tratat de pace impus de redutabilul ei rival.

Descriere

Este primul nud executat în bronz, în mărime naturală (1,65 m înălţime), pe care îl cunoaştem după Antichitate.

Eroul biblic este înfăţişat ca un tînăr adolescent, avînd pe cap o pălărie decorată cu frunze de laur, iar în picioare cizme care îi ajung pînă la genunchi. În mîna dreaptă ţine sabia cu care l-a decapitat pe Goliat, iar în stînga ascunde piatra pe care o aruncase spre a-şi ucide duşmanul. Sub picior striveşte capul acestui filistin, cu o cască somptuoasă.

Această sculptură este aşezată deasupra unei coroane bogate de lauri.

Pe chipul lui David se citeşte un zîmbet straniu, demn de Leonardo da Vinci. Eroul învingător ţine ochii plecaţi şi mimează indiferenţa.

Caracteristici

Donatello foloseşte cu încîntare efectele produse de contrastul între materialitatea obiectelor sculptate – pălărie, cizme, sabie, cască, coroană de lauri – şi extraordinara senzualitate a formelor elegante ale lui David. Silueta eroului are încă alura androgină a unui adolescent şi nu pe aceea a unui bărbat tînăr, pe deplin dezvoltat, aşa cum fuseseră prezentaţi atleţii greci, aspect pe care îl va relua **Michelangelo** în reprezentarea dată de el lui *David*.

Donatello însufleţeşte statuia prin mişcarea şoldului războinicului, ceea ce dă siluetei o uşoară înscriere pe o curbă în formă de S, care aminteşte de atitudinile statuilor aparţinînd goticului internaţional. El ştie să regăsească o bucurie dionisiacă ce relevă un hedonism mai degrabă păgîn decît de inspiraţie creştină.

David al lui Donatello nu este, cu siguranţă, o lucrare clasică în spirit roman; el reprezintă una dintre expresiile cele mai vii ale umanismului florentin, plămădit din graţie şi din eleganţă.

© Nimatallah/Artephot

© Nimatallah/Artephot

Mod de exprimare

Donatello a ştiut să preia inspiraţia antică, fără a se elibera complet de anumite influenţe medievale, reuşind perfect să unească lumea creştină şi universul păgîn.

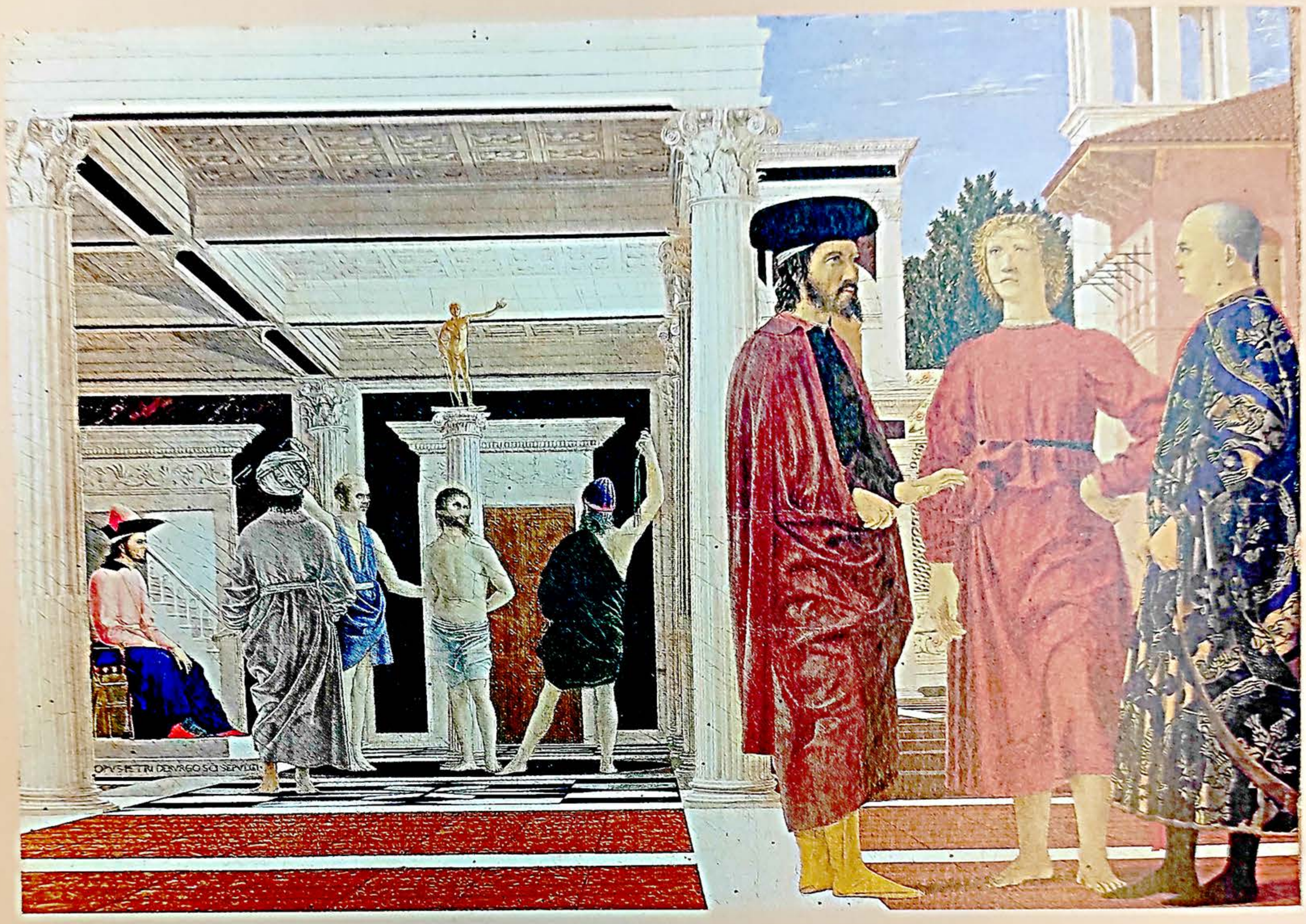
El studiază forma corpului uman în sine, dar şi ca mijloc de exprimare a emoţiei, spiritualităţii şi individualităţii fiecărei fiinţe.

Acest episod evocă, într-un mod exemplar, victoria agerimii asupra forţei brutale. În acelaşi timp, corelaţiile dintre dragoste şi moarte sînt sugerate în această lucrare prin aripa căştii lui Goliat care atinge uşor coapsa lui David.

Prin intermediul acestui erou, Donatello slăveşte individualitatea, inteligenţa şi seducţia, îmbinînd valorile morale şi estetice.

Biciuirea lui Christos (către 1445)

PIERO DELLA FRANCESCA, Galeriile Naţionale, Urbino



© Dagli Orti

Toscan prin naştere, Piero della Francesca îşi desăvîrşeşte educaţia la Florenţa, între 1430 şi 1440, într-un moment deosebit de propice de care ştie să profite. El descoperă lucrările lui **Uccello** şi **Masaccio,** în care poate aprecia noutatea observaţiilor asupra realizării perspectivei unui spaţiu geometric. Influenţat încă de la debut de şcoala de pictură din Siena, Piero posedă o vocaţie deosebită pentru armoniile culorilor uşoare şi luminoase, pe care şi-o dezvoltă în atelierul maestrului său **Domenico Veneziano**.

După această perioadă de formare, intră în legătură cu curtea din Urbino a bătrînului condotier **Federico da Montefeltro**, care îşi conduce supuşii cu aerul unui luminat iubitor de arte şi litere.

Probabil că Piero realizează *Biciuirea* în această perioadă, către 1445.

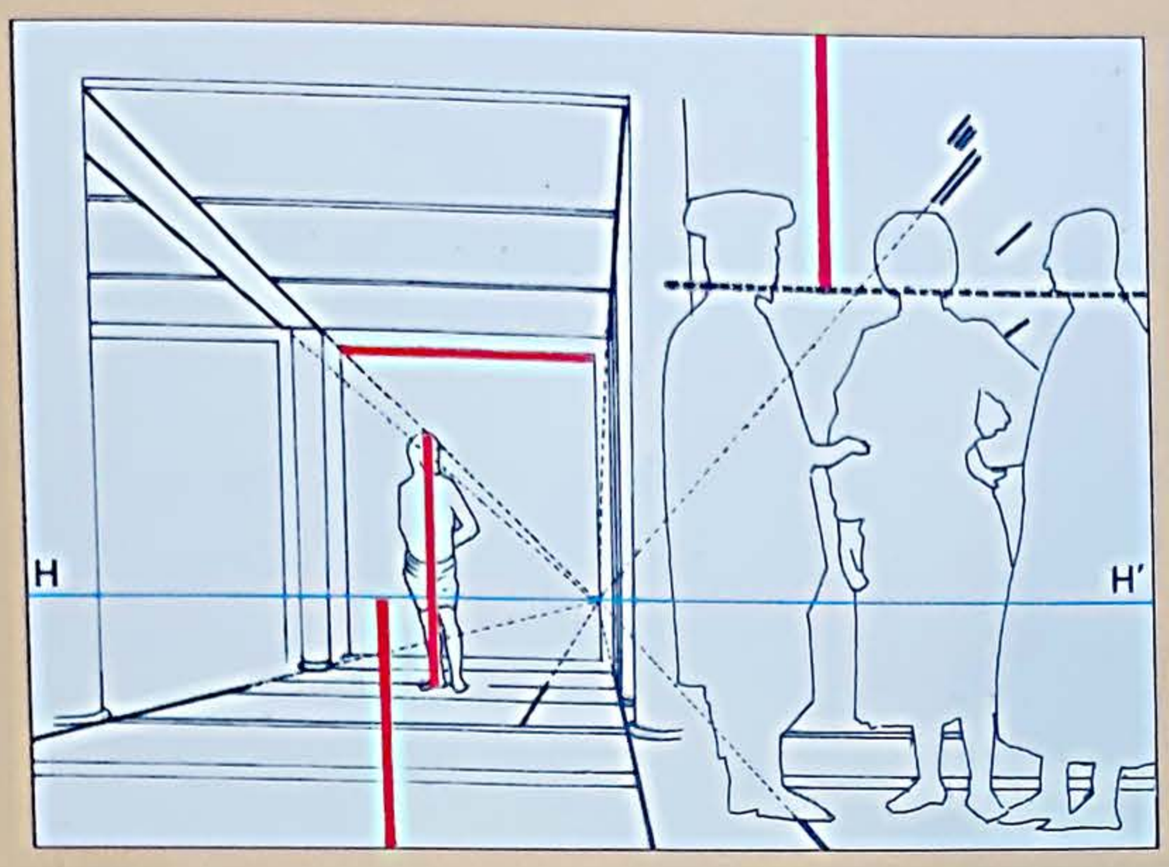
Tabloul, pictat pe un panou din lemn, are dimensiuni mici: 58,6 x 80,5 cm.

Subiect

Tabloul prezintă simultan două scene plasate în epoci diferite. În jumătatea stîngă, Christos, după arestarea de către romani, este biciuit ca pedeapsă pentru a-şi fi atribuit titlul de rege. Procuratorul Pilat asistă impasibil la scenă.

În jumătatea dreaptă, se zăresc trei personaje în haine din perioada Renaşterii. Se presupune că este vorba despre fratele vitreg al lui Federico da Montefeltro, însoţit de doi dintre consilierii săi, doi trădători care luaseră parte la complotul prin care se urmărea răsturnarea lui Federico. Scena ar prezenta, aşadar, supliciul nobilului trădat şi asasinat.

Dar interpretările tabloului sînt numeroase. La dreapta, este oare vorba despre pocăinţa lui Iuda, sau, în partea stîngă, este oare evocată cucerirea oraşului Constantinopol de turci, în 1453? Christos ar fi atunci o metaforă a Bisericii biciuite sub privirile unui turc?



HH′ : linia orizontului
Înălţimea lui Christos serveşte drept modul pentru construcţia tabloului.

Figura 1

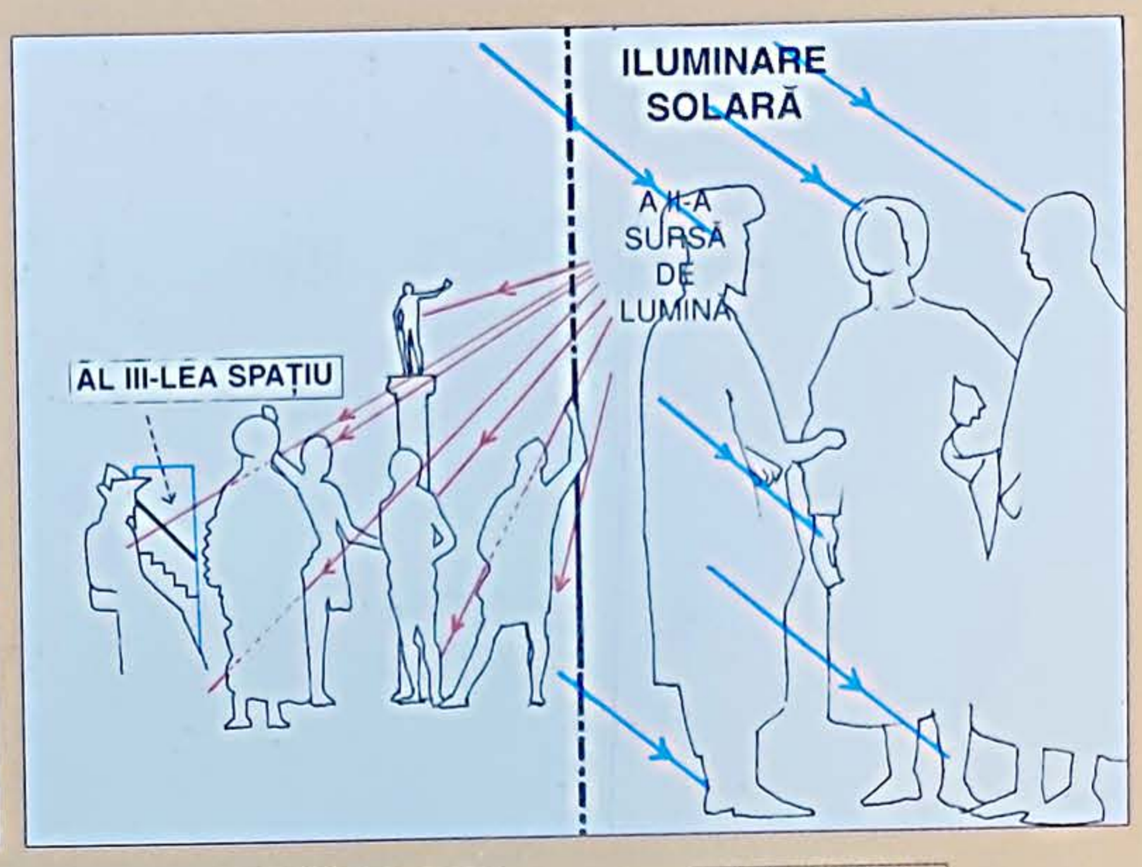


Figura 2

Compoziţie

Această lucrare constituie un remarcabil exerciţiu de perspectivă, o ştiinţă încă nouă, de care Piero della Francesca luase de curînd cunoştinţă din *Tratatul de pictură* al lui **Alberti**, în 1435. Autorul pune aici în lumină principiile perspectivei lineare, aşa cum le stabilise **Brunelleschi**.

Personajele sînt plasate într-un spaţiu determinat printr-o riguroasă construcţie în perspectivă ritmată de coloane, arhitrave şi pavimente. Linii diferite formează o reţea armonică în care dimensiunile decurg una din alta, ceea ce permite construirea unui univers matematic ideal.

Înălţimea tabloului, 58,6 cm, corespunde lungimii unui braţ toscan, unitate de măsură a epocii. Pentru artiştii Renaşterii, înălţimea ideală a omului (reprezentat de Christos) măsoară trei braţe. Acest modul reglează aşezarea în pagină şi proporţiile tuturor părţilor tabloului. Aşa, de exemplu, pictorul plasează linia orizontului în funcţie de înălţimea lui Christos (figura 1) .

Axa verticală a compoziţiei împarte pictura în două părţi, fiecare dintre ele devenind un tablou independent, după o metodă din Evul Mediu condamnată de Giotto cu mai mult de un secol în urmă. Jumătatea dreaptă, cu grupul de personaje plasate în prim-plan, contribuie la evidenţierea profunzimii din jumătatea stîngă. Această scenă, cu cele două spaţii, unul exterior şi altul interior, se deschide într-un al treilea spaţiu, sugerat de prezenţa unei scări plasate în stînga. Christos devine astfel intermediarul dintre lumea terestră, reprezentată de cele trei personaje din dreapta, şi lumea cerească sugerată de această deschidere luminoasă (figura 2).

Scena cu cele trei personaje primeşte lumina soarelui venind din stînga, în timp ce scena biciuirii este luminată de o sursă de lumină puternică şi misterioasă, venind de sus şi din dreapta, ascunsă în spatele unui capitel. Această repartizare a luminii, care alungă toate zonele de umbră, face ca scena să se desfăşoare într-o atmosferă de nelinişte şi mister (figura 2).

Detaliu. © Dagli Orti

Mod de exprimare

În acest univers solemn, totul pare încremenit. Personajele calme, distante şi senine, rigoarea construcţiei spaţiale şi cea a distribuţiei luminii ne plasează în afara timpului. Un anumit ermetism evidenţiază şi el acest efect considerat esenţial în arta lui Piero della Francesca, unde totul se descifrează ca un rebus sublim.

Acest climat auster şi puternic se apropie de tendinţele artei secolului XX. Geometria lui Cézanne şi a cubiştilor, rigoarea abstracţionismului lui Kandinsky sînt cuprinse deja în această lucrare.

Stilul lui Piero della Francesca cunoaşte astfel o dimensiune universală.

Il Tempietto (începînd din 1502)

Donato BRAMANTE, biserica San Pietro in Montorio, Roma

© Artephot/ Nimatallah

După o ședere la Milano, unde lucrează ca pictor și arhitect, Bramante ajunge la Roma în 1499, la vîrsta de 55 de ani. El studiază ruinele antice și întocmește schițe care îi stimulează demersul arhitectural. Începînd din 1502, la cererea suveranilor spanioli Ferdinand de Aragon și Isabela de Castilia, înalță *Il Tempietto* pe colina Ianicul, pe locul unde fusese crucificat Sfîntul Petru.

Descriere

Această mică biserică circulară este construită în curtea unei biserici mai vechi.

Proporţiile sale perfecte o fac impozantă, deşi diametrul său interior nu are decît 4,50 m.

Edificiul se sprijină pe o fundaţie cu trei trepte.

Primul nivel este format dintr-o colonadă toscană (ordin doric îmbogăţit) peripteră (care face înconjurul clădirii) cu un antablament doric. În spatele coloanelor, zidul este ritmat de pilaştri care delimitează traveele unde deschideri de formă dreptunghiulară alternează cu nişe rotunjite. Această alternanţă introduce un ritm secundar care face mai complex ritmul regulat al colonadei.

Al doilea etaj prezintă o balustradă aşezată pe cornişa antablamentului nivelului anterior. Deschiderile în zid reiau ritmul celui din primul nivel.

Antablamentul susţine cupola emisferică al cărei vîrf seamănă cu un lanternou*.

Caracteristici

Adoptarea elementelor clasice (coloane, metope şi triglife) corespunde dorinţei de a recrea, cu adevărat, Antichitatea cu ajutorul unor soluţii noi. Stilul împodobit şi rafinat al oraşului Milano face loc rigorii şi sobrietăţii care caracterizează maniera romană. Planul centrat îl reia pe cel al templului Vestei din Tivoli.

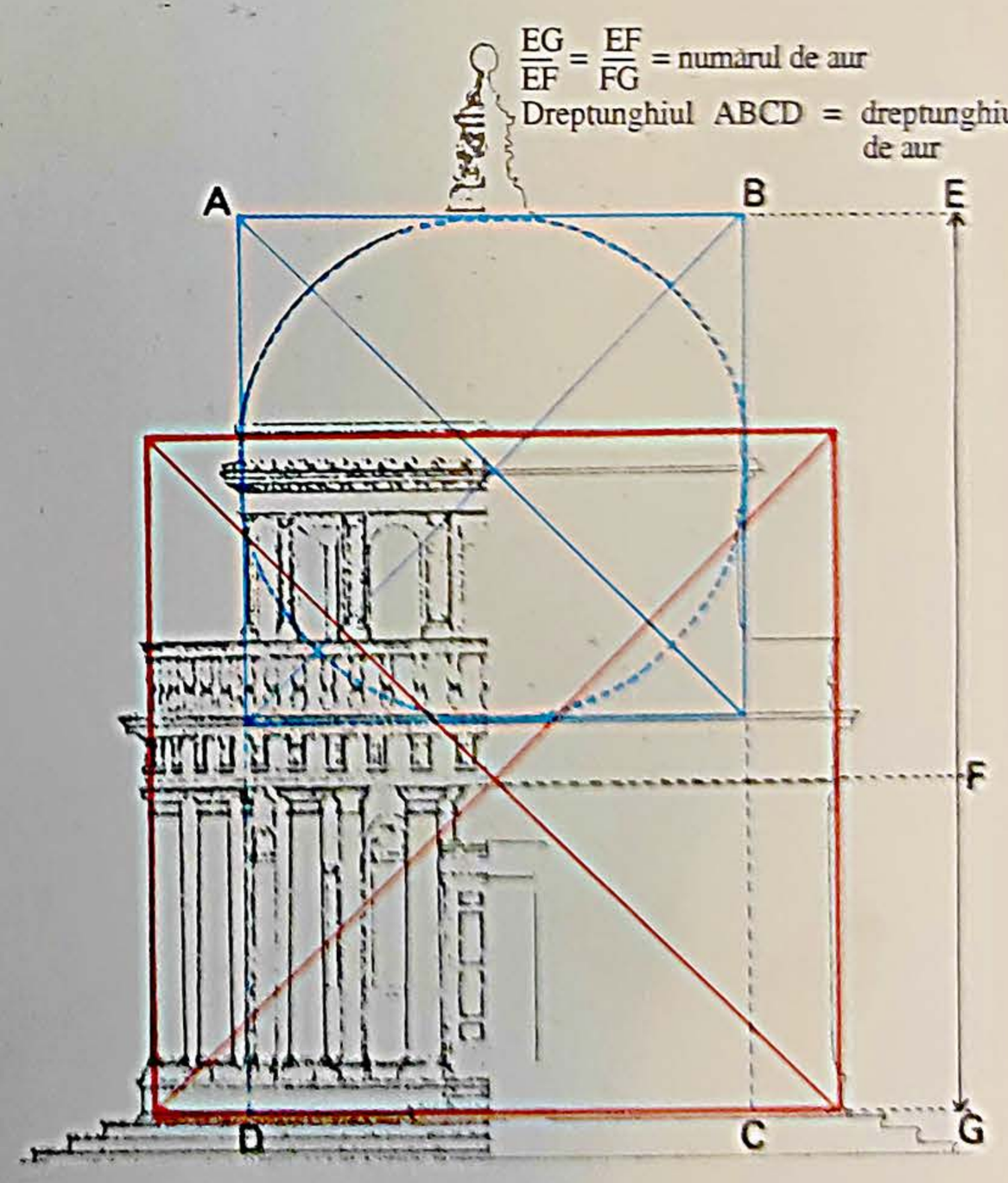
Marcat de prima lui profesiune, Bramante tratează arhitectura cu un temperament de pictor. El încearcă să definească echilibrul empiric între efectele de lumină şi de umbră pe care le introduc în arhitectură golul şi plinul. Folosirea coloanei sau a pilastrului, a zidurilor străpunse de nişe sau de ferestre, creează zone luminoase sau în penumbră, iar forma rotunjită a planului edificiului generează degradeuri în repartiţia luminilor şi a umbrelor. Acest echilibru plastic se întîlneşte cu demersul lui Leonardo da Vinci: *Tempietto* apare ca o încercare de obţinere a unui clarobscur modulat. Creaţia arhitecturală este considerată o problemă de compoziţie şi nu una de construcţie.

Concluzie

Bramante realizează o adaptare a arhitecturii antice la biserica creştină, uniune perfectă între spiritul religios şi cel profan. *Il Tempietto* reprezintă prima construcţie ideală a planului circular pe care Piero della Francesca îl desenase deja în centrul oraşului său ideal, şi pe care Rafael îl reia, în 1504, în *Căsătoria Fecioarei**. Acest plan circular simbolizează perfecţiunea divină.

Supleţea şi varietatea soluţiilor arhitecturale conferă acestui monument o plasticitate uimitoare, opusă stilului linear al primelor construcţii ale Renaşterii. Această mică biserica reprezintă perfect arhitectura tipic romană a secolului XVI.

RAFAEL (1483-1520), *Căsătoria Fecioarei* (1504).
Pinacoteca Brera, Milano. © Dagli Orti



Elevaţie: studiu asupra raporturilor geometrice.

Rosso FIORENTINO (1494-1540), *Coborîrea de pe cruce*, Pinacoteca din Volterra.
© Alinari/Giraudon

Capitolul 9

Manierismul

Deşi consacrat de mult, termenul „manierism“, pe care îl folosim pentru a denumi producţia artistică din jurul anului 1520 pînă la sfîrşitul secolului XVI, se dovedeşte destul de nepotrivit. Acest termen, care se referă mai ales la pictură (extinzîndu-se apoi şi la alte discipline artistice), pare a semnifica faptul că ţelul maeştrilor acestor timpuri este de a copia maniera, adică modul de a face propriu predecesorilor din secolul anterior. Lipsa originalităţii care ar rezulta de aici ar trebui să facă din manierism o prelungire decadentă a etapei glorioase care a însemnat Renaşterea.

Pentru a înţelege că nu este nimic din toate acestea, trebuie să ne referim la ceea ce spunea în secolul XVI Giorgio Vasari, primul istoric de artă. Pentru el, *maniera* nu era nimic altceva decît trăsătura caracteristică a operei unui artist. Fiecare artist posedă, deci, propria lui manieră, chiar dacă Vasari deosebeşte *maniera moderna* a epocii pe care o numim manieristă, de *bella maniera* a celor trei mari artişti: Leonado da Vinci, Michelangelo şi Rafael.

Moştenirea lăsată de aceşti artişti „moderni“ evidenţiază originalitatea şi efortul pe care le-au depus pentru a găsi noi căi de creaţie, într-un univers aflat într-o schimbare rapidă şi detaşat deja de idealul de armonie introdus de artiştii Renaşterii. Ei trăiesc într-o lume ale cărei valori se dezagregă şi în interiorul căreia ei se străduiesc să găsească rezolvări personale.

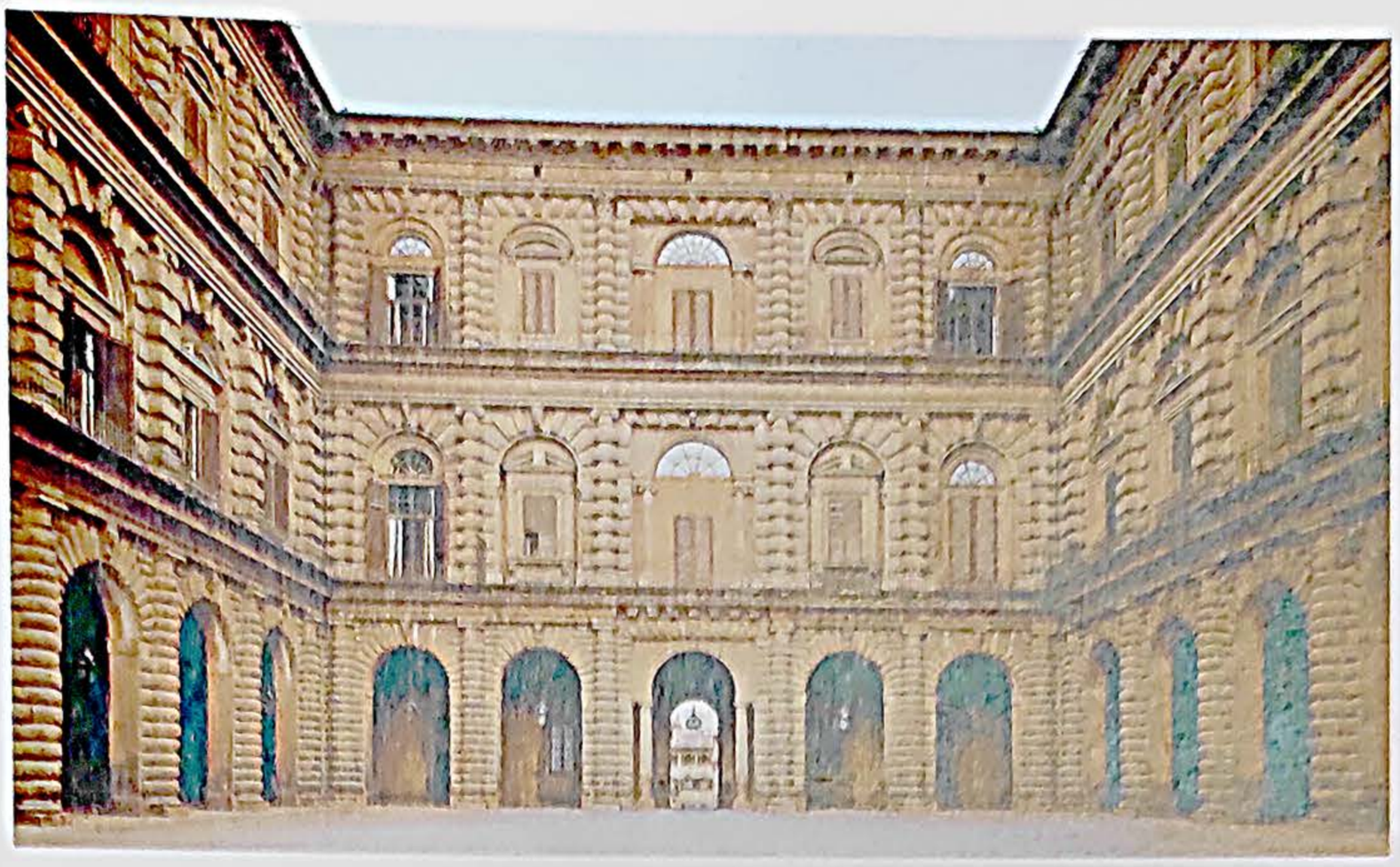
Jean de BOLOGNE (1529-1608).
Răpirea Sabinelor.
Loggia dei Lanzi, Florenţa.
© Scala

Timpul incertitudinilor

MICHELANGELO (1475-1564),
Judecata de Apoi.
Detaliu din picturile
capelei Sixtine.
Vatican, Roma.
© Scala

Dacă Renaşterea se naşte sub semnul optimismului şi al încrederii unanime în capacitatea geniului uman, procesul istoric în care evoluează nu va întîrzia să contrazică acest cadru ideal. Într-adevăr, societatea secolului XVI, departe de a înainta în sensul fericirii colective, pare, dimpotrivă, a se arunca într-un abis a cărui adîncime a fost sesizată prost de contemporani. Producţia artistică a ultimilor şaptezeci de ani ai secolului constituie reflexul unei interogaţii generale referitoare la viitorul umanităţii şi la pluralitatea răspunsurilor care pot fi date.

În realitate, la începutul secolului XVI, totul contribuie la creşterea neliniştii care cuprinde spiritele: Florenţa, comerciantă şi democratică, patria Renaşterii, devine în cîţiva ani un principat, cu nimic mai presus altor principate aflate pe teritoriul italian. Ea se află permanent cufun-



Bartolomeo AMMANNATI (1511-1592), curtea *palatului Pitti*, Florența. © Scala

dată în conflicte. Mai rău, un călugăr cu halucinații, **Savonarola**, convins că arta este o manifestare a păgînismului, scufundă orașul în teroare instigînd la mișcări populare și arzînd cărți și lucrări de artă care vor fi pierdute pentru totdeauna.

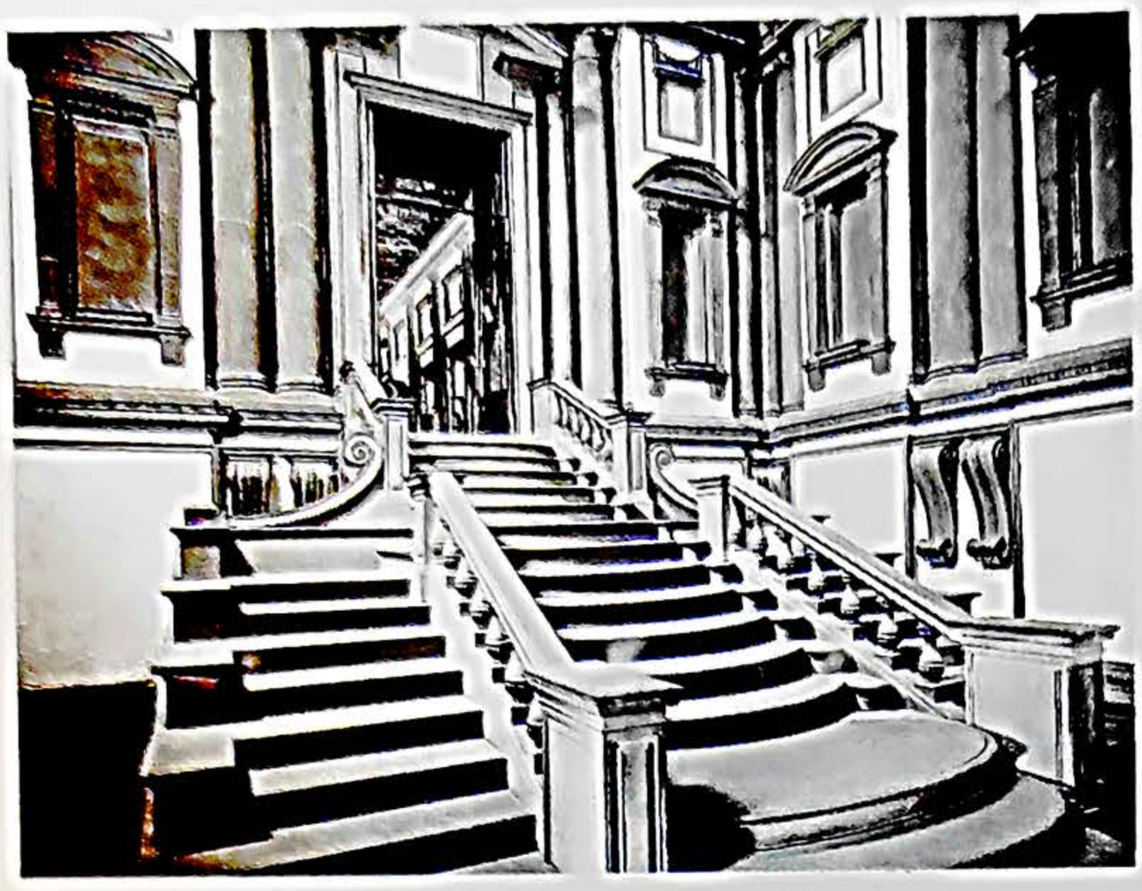
Roma recuperează acum moștenirea și locul de cel mai mare centru artistic. Dar fragilitatea morală a papalității, coruptă de lux și de ambiții, și, începînd din 1517, loviturile Reformei protestante distrug iremediabil unitatea catolică. În 1527, Orașul etern este devastat de trupele împăratului Carol Quintul, devenit protector titular al Italiei. Cînd furtuna se va liniști, nimic nu va mai fi ca înainte.

Artiștii nu pot rămîne insensibili la sfîșierea universului armonios idealizat de creatorii renascentiști. Și aceasta cu atît mai mult cu cît, aplecîndu-se asupra operei ultimilor mari maeștri, **Rafael** și mai ales **Michelangelo**, vor găsi aici tensiuni acumulate, asemeni unei angoase difuze, preludiu la propria lor dramă. Cei doi mari artiști începuseră să fie neîncrezători în normele artistice stabilite de predecesorii lor. Manieriștii, precum **Luca Cambiaso***, vor profita de această breșă, pentru a exprima propria lor dificultate de a exista prin intermediul unei arte atît de conduse de rațiune încît va deveni foarte repede neînțeleasă, contestată, apoi înlăturată.

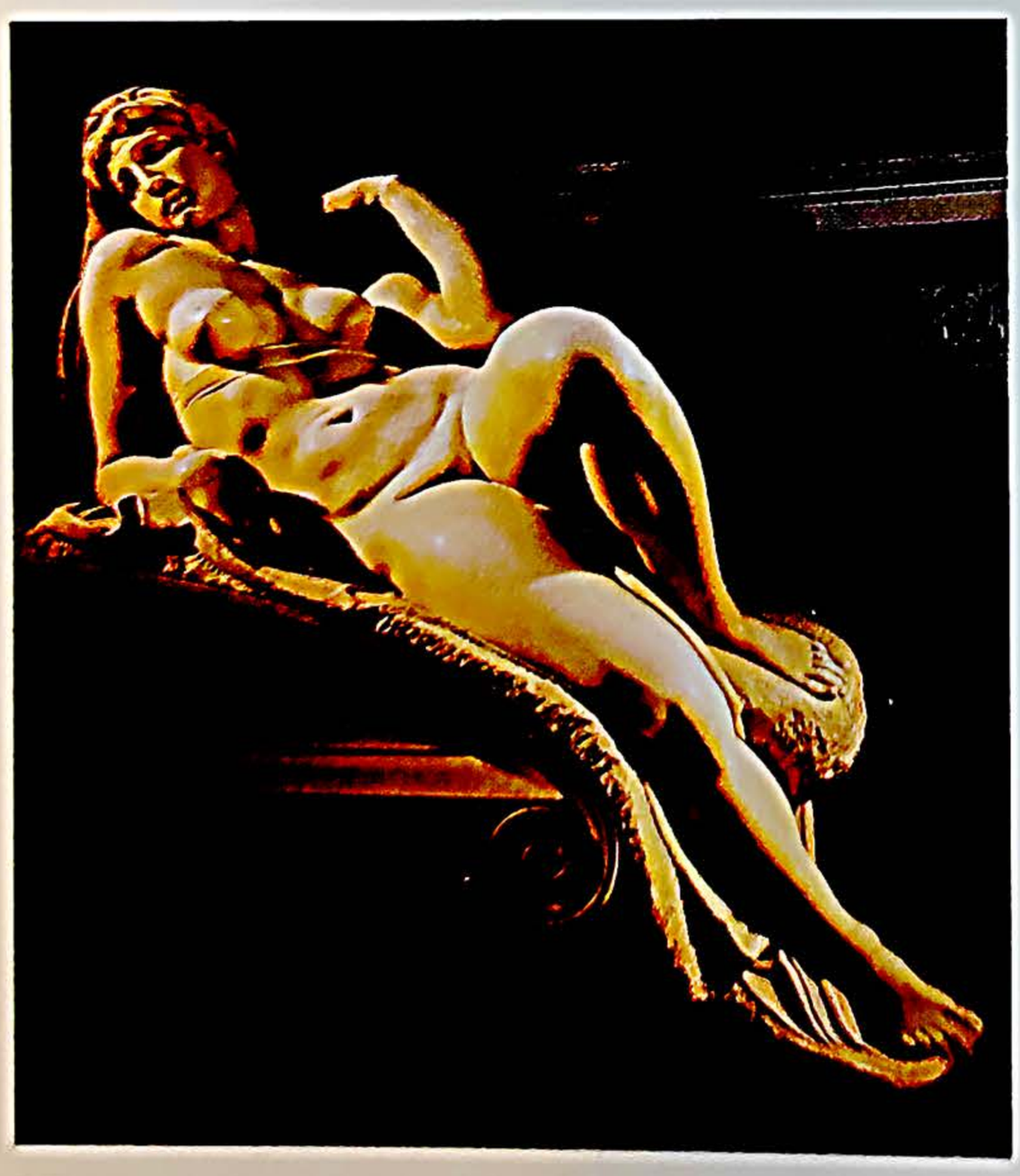
Mai mult decît o mișcare coerentă, manierismul se prezintă ca o sumă a experiențelor individuale ale unor creatori izolați, lucrînd pentru persoane inițiate. Absorbiți cu totul de parcursul lor personal, urmînd în mod deliberat drumurile complexității, ale ambiguității, ale antinaturalismului, ei se simt totuși depozitarii memoriei timpurilor trecute: epoca lor va fi aceea a marilor tratate teoretice și a apariției istoriei artei, prin **Vasari**. Astfel manierismul se prezintă ca o perioadă de bilanț și de reflecție asupra artei civilizației occidentale, la sfîrșitul căreia ordinea se instalează din nou, o dată cu triumful barocului.

Luca CAMBIASO (1527-1585), *Luptă de figuri*. Peniță, cerneală maro și laviu pe hîrtie. Cabinetul de desene, Florența. © Edimedia

Regula şi abaterea



MICHELANGELO (1475-1564) şi Giorgio VASARI (1511-1574), vestibul şi scară a bibliotecii Laurenziana la Florenţa.
© Alinari/Giraudon



MICHELANGELO (1475-1564), „Dimineaţa".
Detaliu al *mormîntului lui Lorenzo de Medici*.
Capela Medici.
Biserica San Lorenzo, Florenţa.
© Dagli Orti

Rafael, prin raţionalizarea accentuată a picturii sale şi prin aspectul delicat al unui mare număr din tablourile sale, nu este complet străin de aspiraţiile manieriste; totuşi, dacă s-ar întinde o punte de legătură între aceste două perioade artistice, Renaşterea pe de o parte, manierismul pe de altă parte, Michelangelo este cel spre care ar trebui să ne îndreptăm privirea.

Fără îndoială, nimeni nu incarnează mai bine decît el idealul renăscut al geniului creator. Dar viziunea lui treptat dezamăgită de lume, atît de diferită de umanismul contemporanilor săi, şi căutarea disperată a drumului Mîntuirii, apropiată de preocupările manieriştilor, dau operei lui o dimensiune introspectivă. În ultima etapă a vieţii, Michelangelo încearcă să elibereze forţele şi tensiunile care se ascund de obicei sub învelişul de la suprafaţa fiinţelor şi a lucrurilor. Astfel, el este obligat să rupă cu regulile de reprezentare ale Renaşterii. Corpurile personajelor sale, mai mult simbolice decît naturaliste, se deformează pînă la a deveni reprezentări ale unei specii supraumane, neam de eroi şi de giganţi. Această realitate, vizibilă deja în *Sfînta Familie din Tondo Doni* (1504), care, pentru unii, reprezintă adevărata naştere a manierismului, devine pregnantă în *Judecata de Apoi** (p. 136), unde imaginea lui Christos înfuriat copleşeşte cu o forţă herculeană mulţimea compactă care îl înconjoară. Un asemenea procedeu nu se limitează numai la pictură şi îşi găseşte pandantul în sculptură şi arhitectură, pentru că Michelangelo străluceşte în toate domeniile creaţiei. Ansamblul statuilor de pe *mormîntul familiei Medici*, din biserica San Lorenzo din Florenţa, şi în special personificarea Dimineţii*, a Zilei, a Amiezii şi a Nopţii lungesc şi contorsionează fără măsură proporţiile. Aceste forme „şerpuite" vor fi reluate de pictorii şi sculptorii generaţiei următoare, care le vor utiliza pînă la epuizare.

Tot la Florenţa, Michelangelo va lăsa o schiţă pentru *Bătălia de la Cascina* care va fi recopiată şi chiar va fi frecvent trecută pe calc de către primii manierişti florentini: **Rosso Fiorentino** şi **Pontormo** (1494-1556). *Coborîrea de pe cruce* de Rosso* (p. 134) rupe cu amintirea despre armonie a Renaşterii prin compoziţia sa neliniştită şi agitată, pictată în culori acide, de un patetism cu adevărat radical. Cromatica agresivă şi violentă constituie, împreună cu deformarea voluntară a corpurilor şi a mişcării în spirală, una dintre componentele esenţiale ale picturii manieriste. Caracteristică pentru această tendinţă este şi *Vizita Mariei la Elisabeta* a lui Pontormo, minunată pictură de o bogăţie cromatică remarcabilă, al cărei grup central execută o impresionantă mişcare elicoidală.

Poate mai puţin exclusivistă în modernitatea sa, creaţia lui **Parmigianino** este totuşi încărcată de subiectivitatea specifică manierismului, lucru confirmat şi de autoportretul pe care ni l-a lăsat, reproducînd într-un mod straniu propria imagine într-o oglindă convexă. În *Madona cu gîtul lung** artistul etalează definitiv ataşamentul anticlasicist. O eleganţă rece, care explorează pînă la ultimele consecinţe alungirea corpurilor şi elementele arhitecturale, se îmbină aici cu blîndeţea culorilor şi cu frumuseţea figurilor.

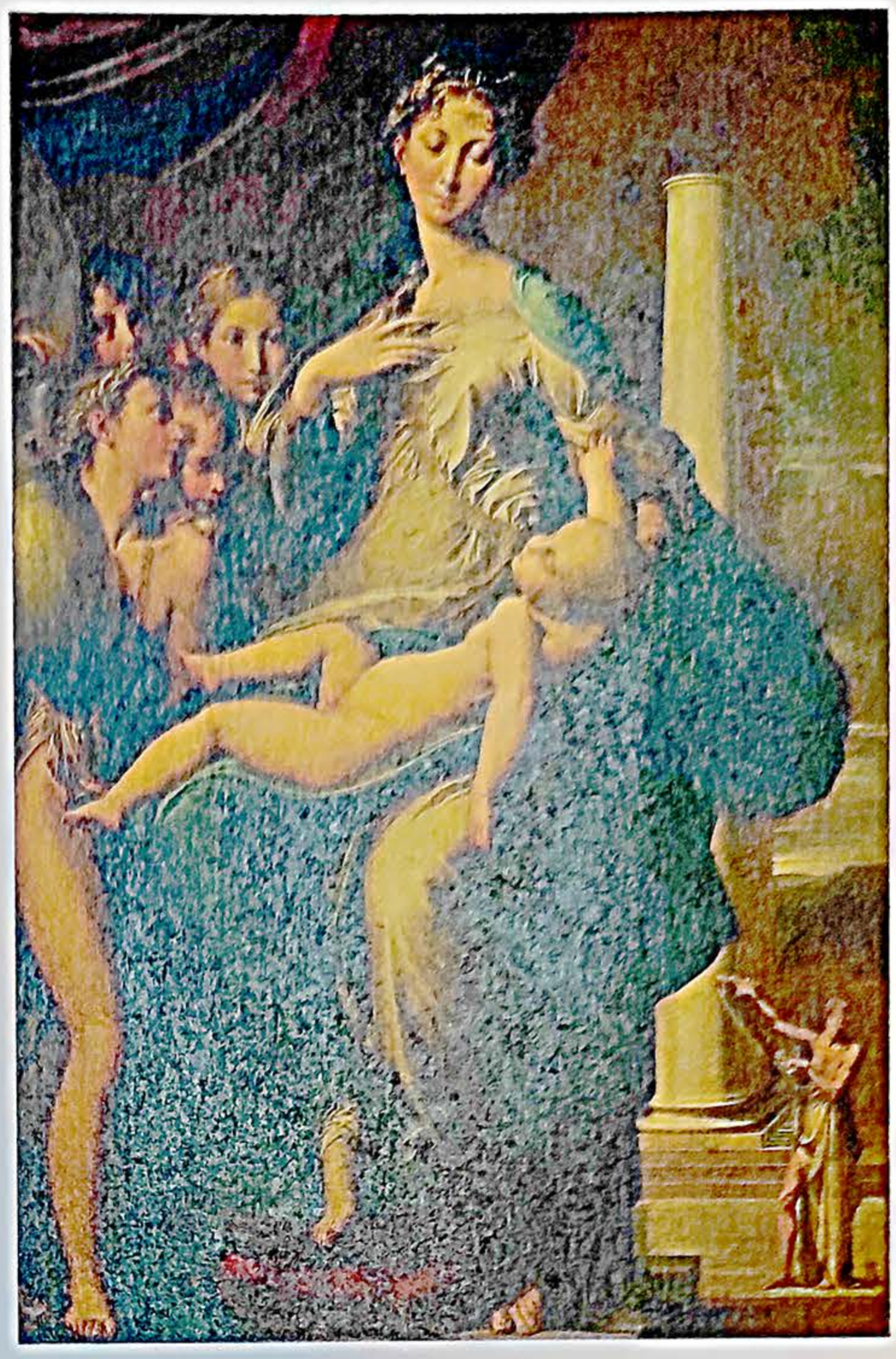
În acelaşi timp, la cererea clientelei aristocratice pentru care lucrau, numeroşi pictori se dedică exprimării sofisticate şi subtile a unui realism meticulos. **Bronzino** este exemplul cel mai remarcabil al acestei generaţii de artişti. Creator de portrete superbe, cum este cel al *Eleonorei de Toledo**, unde lumina rece şi imobilitatea expresiei dau impresia de ireal şi contrastează cu realismul rochiei tratată într-un cvasi trompe l'oeil. El este şi autorul unor compoziţii de un erotism rece şi somptuos, cum sînt *Alegoria lui Venus*, *Dragostea* şi *Timpul*.

În portretele lui Tiziano (1488/89-1576) de o eleganţă stilistică desăvîrşită, sau în dramatica *Coborîre de pe cruce*, care lasă să se întrevadă şi primele accente ale barocului, pot fi găsite tendinţe aparţinînd manierismului ilustrînd realitatea faptului că un mare artist nu s-ar putea limita la un anumit procedeu, la o anumită şcoală•.

Veneţia rămîne mai degrabă la distanţă de curentul manierist, în ciuda personalităţii dominante a lui **Tintoretto** (1518-1594). Acesta reuneşte în pictura sa anticlasicismul şi rafinamentul celor două concepţii florentine cu lejeritatea tuşei picturale proprii picturii veneţiene. Compoziţiile sale de mari dimensiuni, *Christos în faţa lui Pilat*, *Cina*, impresionează prin strălucirea culorilor, jocul complex al perspectivei şi contrastul dramatic dintre umbră şi lumină.

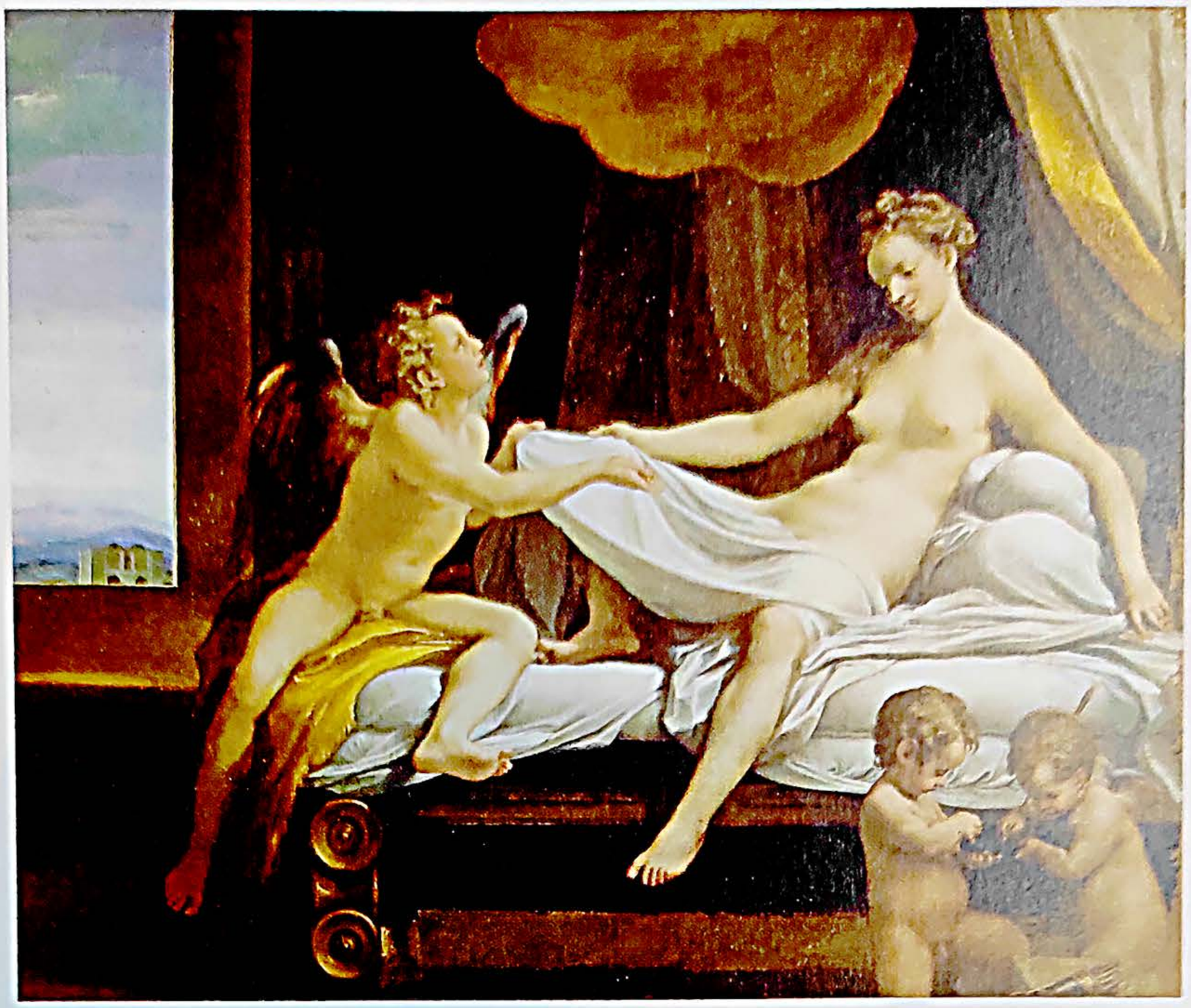
În aceeaşi perioadă, apare şi la Parma un alt curent care se îndepărtează la fel de mult de conceptele picturale ale Renaşterii, al cărui reprezentant de seamă este **Correggio**. Sensibilitatea şi predilecţia sa pentru robusteţea formelor şi pentru somptuozitatea culorilor, semn dinstinctiv al influenţei picturii veneţiene, ilustrate de *Danae** (p. 140) sau de fresca *Adormirea Maicii Domnului*, fac din el un artist foarte original, a cărui viziune conduce deja către spiritul barocului.

Sculptura italiană a secolului XVI nu poate face abstracţie de manierism. **Benvenuto Cellini** rămîne şi astăzi cel mai celebru reprezentant al acestui stil rafinat, nu întotdeauna lipsit de artificialitate. Printre alte piese uimitoare, el realizează prin cizelare o *solniţă de aur* pentru Francisc I, temă alegorică exersată la scară miniaturală, în care pune accent pe modeleul nudurilor. Dar cel care rămîne personalitatea cea mai marcantă a sculpturii manieriste din



PARMIGIANINO (1503-1540), *Madona cu gîtul lung*.
Galeriile Uffizi, Florenţa.
© Scala

Agnolo BRONZINO (1503-1572),
Portretul Eleonorei de Toledo
şi al fiului său Giovanni de Medici.
Galeriile Uffizi, Florenţa. © Dagli Orti



CORREGGIO (1489-1534), *Danae*. Vila Borghese, Roma.
© Scala

Florența este francezul **Jean de Bologne**, pe care italienii îl numeau **Giambologna** sau **Giovanni da Bologna**. El este autorul uluitoarei sculpturi *Răpirea Sabinelor** (p. 135), lucrare monumentală de trei metri înălțime, văzută într-o mișcare elicoidală contorsionată, care impresionează mai mult prin rigurozitatea și măiestria execuției decît prin forță.

La anumite edificii ale acestei epoci, elementele clasice sînt deturnate de la destinația lor inițială și folosite în noi raporturi arhitecturale. Este cazul *palatului Uffizi*, de la Florența, de **Giorgio Vasari**. Inspirîndu-se din *Biblioteca Laurenziană** (p. 138), a lui Michelangelo, el se folosește de console înguste ca despărțituri între ferestrele primului etaj. Consola nu a avut niciodată această funcție; ea servește de obicei la susținerea rezalitelor de la balcoane și de la terase. Vasari nu folosește coloanele decît la parter, abandonînd astfel principiul drag Renașterii de suprapunere a celor trei ordine. Cu totul altă metodă adoptă **Bartolomeo Ammannati** la *palatul Pitti** (p. 137), tot la Florența. Dacă structura generală a fațadei dinspre curte respectă modul de aranjare renascentist, cu suprapunerea ordinelor coloanelor, în schimb ea este în întregime buciardată, adică fiecare piatră este tăiată cu o față bombată, ceea ce îi conferă un aspect grosolan, de inspirație țărănească.

Aceste excese în ornamentație au provocat reacții contrare, cum este aceea a marelui arhitect **Andrea Palladio** (1508-1580)* (p. 146).

Galeria Francisc I din **castelul Fontainebleau**.
Stucaturi și fresce de ROSSO și PRIMATICCIO.
© Dagli Orti

Creaţia sa se alătură tradiţiei umaniste a lui **Leon Battista Alberti,** ale cărui convingeri cu privire la semnificaţia cosmică a proporţiilor aritmetice le împărtăşeşte. Lucrînd mai ales la Vicenza (teatrul Olimpic), şi puţin la Veneţia (biserica San Giorgio Maggiore) el reinventează arhitectura clasică. Palladio dovedeşte deja dorinţa de reîntoarcere la ordine şi un refuz de a accepta haosul, care anunţă încetarea crizei.

O Europă manieristă?

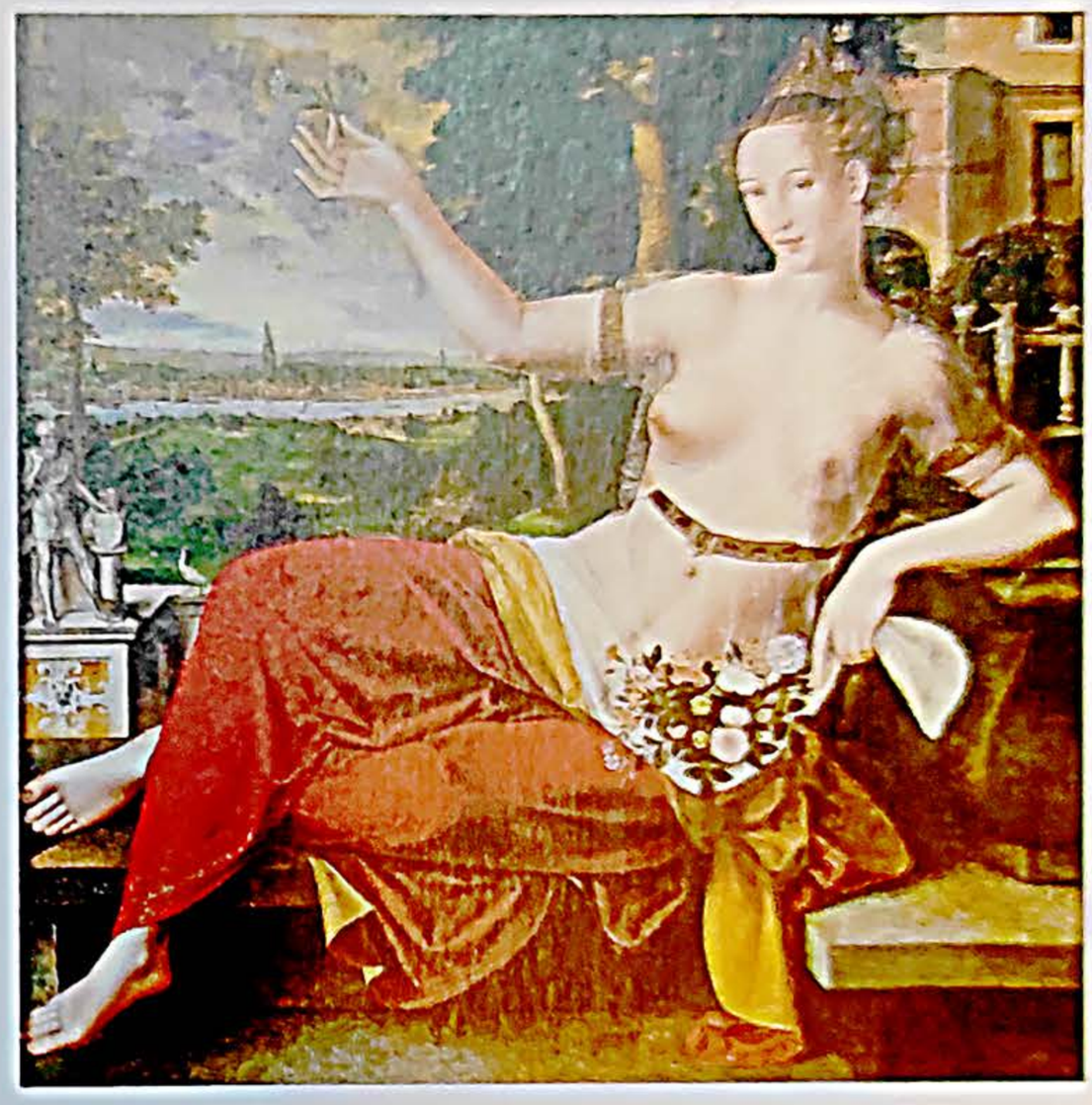
După reacţia exlozivă a Italiei împotriva reglementărilor artistice ale Renaşterii, manierismul se extinde în întreaga Europă. În secolul precedent, atunci cînd la Florenţa şi la Roma intelectualii se lansau cu entuziasm în redescoperirea Antichităţii clasice, expulzînd Evul Mediu în afara peninsulei italiene, concepţia gotică, plină de vitalitate, se opunea pătrunderii formelor noi. Lucrurile se vor schimba în secolul XVI. Manierismul se răspîndeşte pretutindeni; Europa renascentistă este, în fapt, o Europă manieristă.

Franţa

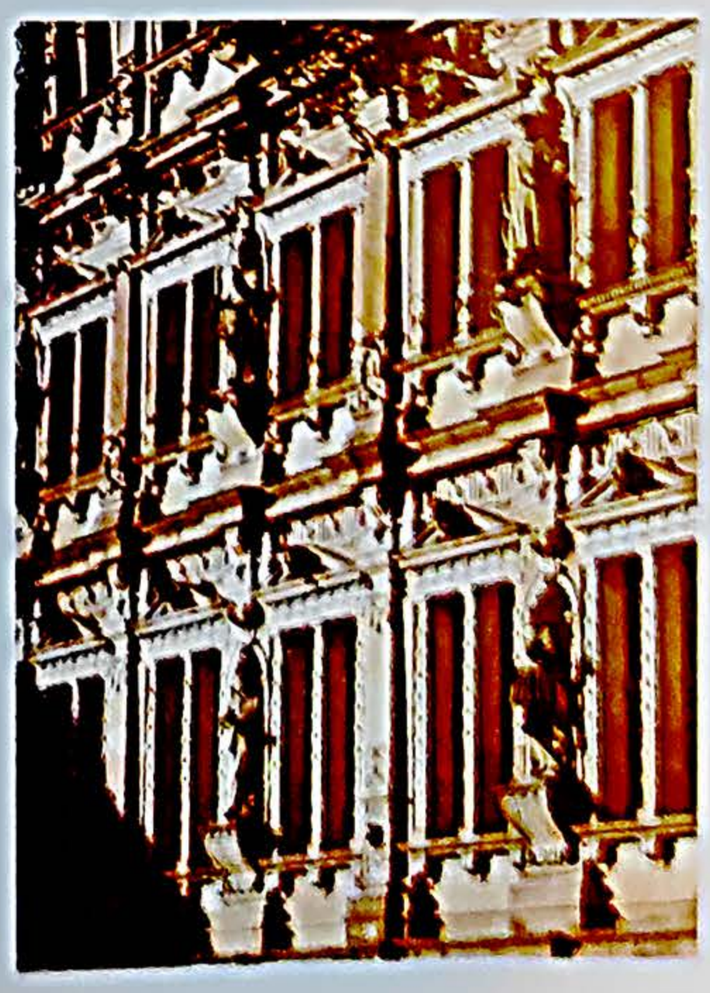
Franţa este guvernată, la trecerea în secolul XVI, de trei regi – Carol VIII-lea, Ludovic al XII-lea şi Francisc I-ul – care poartă succesiv războaie în Italia pentru a impune ceea ce ei estimează a fi drepturile lor asupra oraşelor Milano şi Napoli. Cuceriţi de ceea ce văd, în special de *mănăstirea din Pavia*, vor aduce în Franţa un număr de artişti. Cea mai mare parte dintre aceştia vor lucra la decorarea castelului Fontainebleau* şi dau artei franceze din această epocă numele de **Şcoala de la Fontainebleau.** În timp ce **Rosso** lasă moştenire artiştilor francezi care îi vor urma gustul pentru un decor bogat în ornamentaţii, indiferent de genul artistic, **Primaticcio** şi **Benvenuto Cellini** impun, pentru mai mult de o jumătate de secol, un nou canon feminin, cu corpul lung şi sinuos, care constituie adevăratul semn distinctiv al artei franceze din secolul XVI. Primaticcio este autorul a numeroase picturi pe lemn care, în ancadramente exuberante de stuc, împodobesc cele mai frumoase galerii din Fontainebleau. Temele lor sînt mitologice sau epice, precum, de pildă, *Ulysse şi Penelopa* sau *Diana în baie.*

Aceeaşi sursă de inspiraţie îl călăuzeşte şi pe Benvenuto Cellini a cărui operă abundă de personaje mitologice în poziţii languroase, ca *Nimfa* din Fontainebleau, remarcabil relief în bronz care înfăţişează un nud feminin suplu şi senzual. Întreaga Antichitate este astfel pusă la dispoziţia sculptorilor francezi şi cei care nu au călătorit în Italia au la îndemînă modele pe care gravurile le răspîndesc chiar în regiuni izolate.

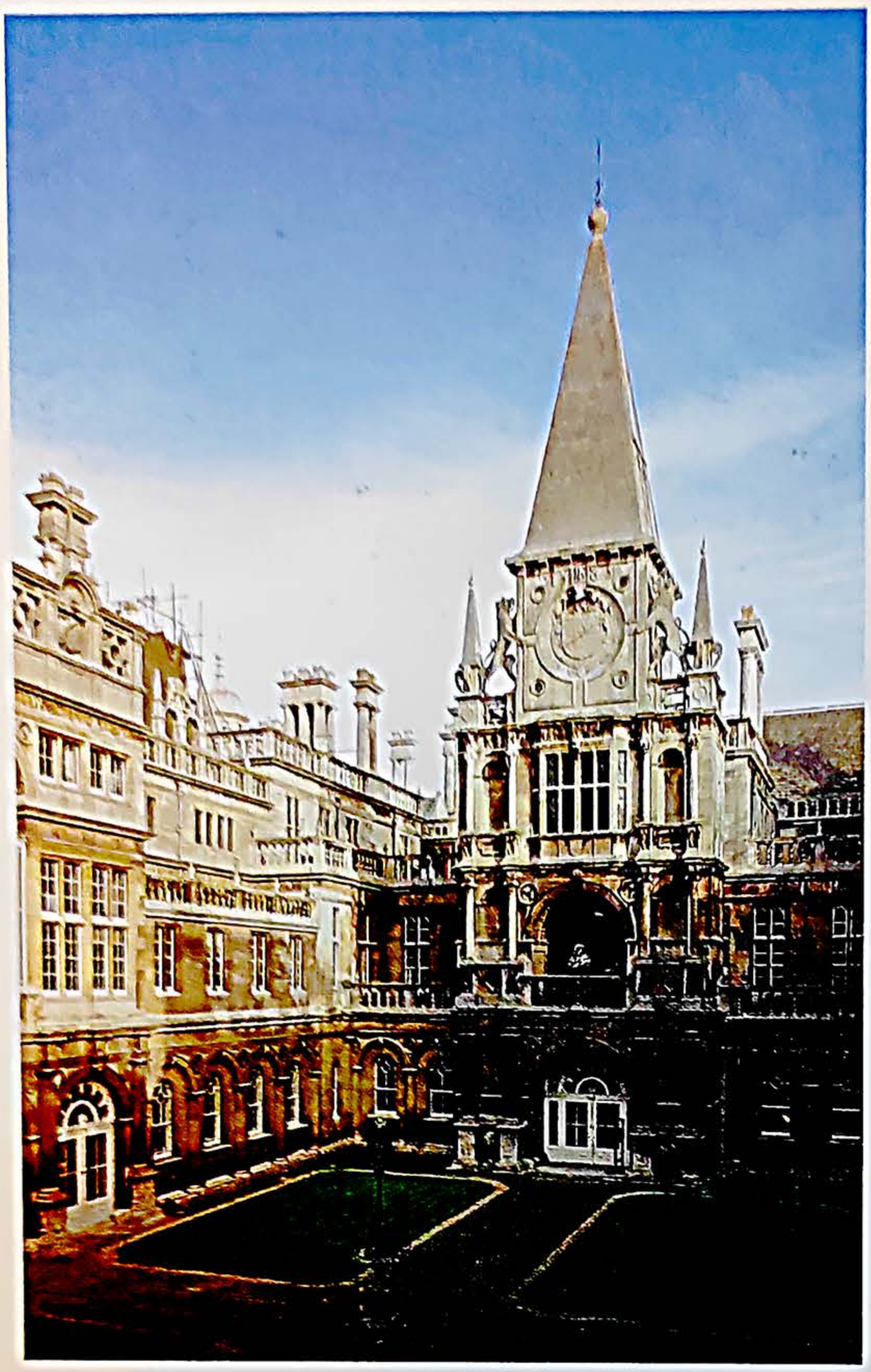
Jean COUSIN (către 1490-1560), *Eva Prima Pandora.* Muzeul Luvru, Paris. © Dagli Orti



Jan METSYS (1509-1575), *Flora în faţa portului Anvers* (1559). Kunsthalle, Hamburg. © Kunsthalle, Hamburg



Faţada **castelului din Heidelberg,** Germania. © Thomas Jullien/DIAF



Curtea şi turnul orologiului de la *Burghley House*, Stanford.
© English Life Publications Ltd, Derby

Pieter BRUEGEL cel Bătrîn (către 1525/1530-1569), *Lupta între Post şi Carnaval*. Kunsthistorisches Museum, Viena.
© Erich Lessing/Magnum

Jean Goujon (către 1510-către 1564/69), decorator al Curţii pătrate de la Luvru, este şi arhitectul *fîntînii Inocenţilor* din Paris, pe care o împodobeşte cu nimfe fermecătoare cu forme şerpuitoare, puse şi mai mult în valoare prin faldurile mulate ale veşmîntului lor.

Cel mai important sculptor de la sfîrşitul secolului XVI este **Germain Pilon** (către 1528-1590) căruia i se datorează, în colaborare cu Primaticcio, una dintre cele mai frumoase sculpturi franceze ale acestei perioade: *mormîntul lui Henric II şi al Caterinei de Medici* în bazilica din Saint-Denis, cu admirabili gisanţi ce simbolizează, în sensul retoricii manieriste, o frumuseţe eroică ce supravieţuieşte şi după moarte.

Construcţiile franceze ale acestei epoci rup definitiv cu ultimele vestigii gotice. Dar, în ciuda celor cîteva monumente care pot fi calificate drept manieriste, ca biserica *Saint-Étienne-du-Mont* din Paris, arhitecţii francezi vor deveni foarte repede promotorii artei clasice.

În schimb, se dezvoltă o pictură manieristă foarte specifică, dominată de o fantezie intelectualistă care reflectă ambianţa Curţii în care s-a născut. În general, ea se exprimă în scene mitologice voluptoase – ca în celebra *Diana, zeiţa vînătorii*, lucrare a unui autor necunoscut –, sau într-un anumit tip de portrete foarte speciale de un erotism rece sau monden, cum este cel al *Gabriellei d'Estrées cu ducesa de Villards*, atribuit, altădată, lui **Jean Cousin.** Autor al celebrei *Eva Prima Pandora** (p. 141), acest pictor este unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai manierismului francez.

Ţările din nord

În aceeaşi epocă, Flandra, unde influenţa italiană a fost înlesnită de contacte comerciale strînse, se transformă într-un centru de răspîndire a esteticii manieriste. Aceasta se difuzează apoi în toate teritoriile Imperiului germanic, cu o nuanţă decorativă evidentă care explodează pe faţada *primăriei din Anvers* (1561) construită de **Cornelis Floris**, sau în aşa-numitul Ottheinrichsbau din *castelul din Heidelberg** (p. 141). Faţada interioară a clădirii *Burghley House**, de la Standford, arată că noua estetică poposeşte şi în Anglia.

În pictură, flamanzii sînt mai „romanişti". Acest termen, aplicat iniţial celor care călătoresc la Roma, se extinde apoi şi la cei care imită maniera italiană. La Anvers, **Jan Metsys**, fiul lui **Quentin**, dezvoltă arta portretului realizat după gustul italienizant. Formaţia sa, desăvîrşită în mare parte în Franţa şi în Italia, explică afinităţile între pictura sa mitologică, de o senzualitate sofisticată – precum în cele două faimoase versiuni ale *Florei** (p. 141) – şi Şcoala de la Fontainebleau. După el urmează o pleiadă de manierişti aproape specializaţi în compoziţii mitologice de un erotism rafinat, care dezvoltă pînă la ultimele nuanţe procedeul italian, şi din-

tre care cel mai strălucit reprezentant este, fără nici o îndoială, **Bartholomäus Spranger** (1546-1611). Nu se poate formula vreo concluzie asupra picturii manieriste flamande fără a-l cita pe celebrul gravor **Goltzius,** care va contribui în mare măsură la răspîndirea lucrărilor italiene în toată Europa.

Excesul de rafinament va antrena un curent opus, care se va specializa în descrierea peisajelor şi a scenelor pitoreşti ale vieţii de la ţară, şi îşi va găsi reprezentantul cel mai remarcabil în persoana lui **Pieter Bruegel cel Bătrîn**. Capodoperele lui exprimă acordul intim între om şi natură. În *Lupta dintre Post şi Carnaval**, el atinge o dimensiune satirică şi o fantezie întîlnite în opera lui **Hieronymus Bosch** (către 1450/1460-1516).

Peninsula iberică

Spania şi Portugalia constituie importante centre de pătrundere a manierismului care se răspîndeşte şi în imperiile lor coloniale. Într-adevăr, în Brazilia, în America Centrală şi în Orient se observă o întîlnire dintre gustul european şi diverse trăiri autohtone. Acest contact reprezintă punctul de plecare al unei arhitecturi originale, bine reprezentată în Mexic şi în Goa*. Între timp, circumstanţele speciale în care se află ţările iberice din a doua jumătate a secolului şi importanţa pe care o reprezintă Contrareforma în aceste ţări imprimă manierismului o înfăţişare în primul rînd austeră şi dogmatică.

Astfel se dezvoltă o arhitectură sobră şi rece, de o extraordinară severitate, care, deşi diferită ca formă în Spania şi în Portugalia, aparţine aceleiaşi concepţii. Exemplul cel mai reprezentativ este, cu siguranţă, gigantica mănăstire *Escurial* (1563) ridicată de **Juan Bautista de Toledo** şi **Juan de Herrera**. Aceeaşi înclinaţie se regăseşte şi în pictură, în portretul oficial de la Curte, ai cărei reprezentanţi remarcabili sînt **Sanchez Coello** în Spania şi **Cristovao de Morais*** în Portugalia.

Dacă toate acestea par foarte departe de climatul de exaltare propriu manierismului italian, el există totuşi în lucrări aparţinînd lui **Alonso Berruguete** (către 1488-1561) sau lui **Juan de Juni***.

El Greco (1541-1614), cretan format în Italia şi a cărui carieră se desfăşoară în Spania, ocupă un loc aparte. Dacă el este, în mod evident, manierist prin culorile sale voit stridente şi prin figurile prelungi, în schimb adoptă puneri în scenă pe care refuzul perspectivei şi absenţa spiritului renascentist le apropie de arta bizantină şi de cea gotică. Misticismul său, etalat în forţă în *Înmormîntarea contelui de Orgaz** (p. 144), evocă de asemenea caracterul teatral al barocului.

Faţada de vest a *bazilicii Bunul Isus*, Goa, India. © Roland şi Sabina Michaud

Juan de JUNI (1506-1571), *Punerea în mormînt*, lemn policrom. Muzeul naţional de sculptură, Valladolid, Spania. © Dagli Orti

Cristovao de MORAIS, *Portretul lui Dom Sebastiaõ, rege al Portugaliei*. Muzeul naţional de artă Antiga, Lisabona. © Giraudon

Înmormîntarea contelui de Orgaz (1586-1588)

El Greco, biserica Santo Tomé, Toledo

© Giraudon

După formarea în Creta, apoi în Italia, El Greco se stabilește la Toledo în 1576. În acest oraș de umaniști, juriști și călugări, pictorul a găsit condiții propice de dezvoltare artistică. În 1586, el execută o comandă pentru biserica Sfîntul Toma, *Înmormîntarea contelui de Orgaz.*

Subiect

Conform tradiției, Gonzalo Ruiz, senior de Orgaz, binefăcătorul bisericii Sfîntul Toma, avusese parte de funeralii miraculoase. Sfîntul Ștefan și Sfîntul Augustin au coborît din cer pentru a-l înmormînta ei înșiși. Acest miracol ocupă partea de jos a tabloului, în timp ce, în centru, sufletul contelui de Orgaz, sub forma unei mici ființe transparente, pătrunde în Paradis, reprezentat în partea superioară a tabloului.

Deși este vorba de un episod petrecut cu două secole și jumătate în urmă, El Greco îl prezintă ca pe un fapt contemporan. Printre cei care asistă se găsesc diverși membri ai nobilimii și ai clerului local. Se pot distinge și figura pictorului însuși, deasupra mîinii ridicate a cavalerului, și cea a fiului său Jorge Manuel, îngenuncheat în prim-plan. Numai aceste două personaje ne privesc, făcînd astfel legătura între miracolul pe care copilul ni-l arată cu degetul și noi.

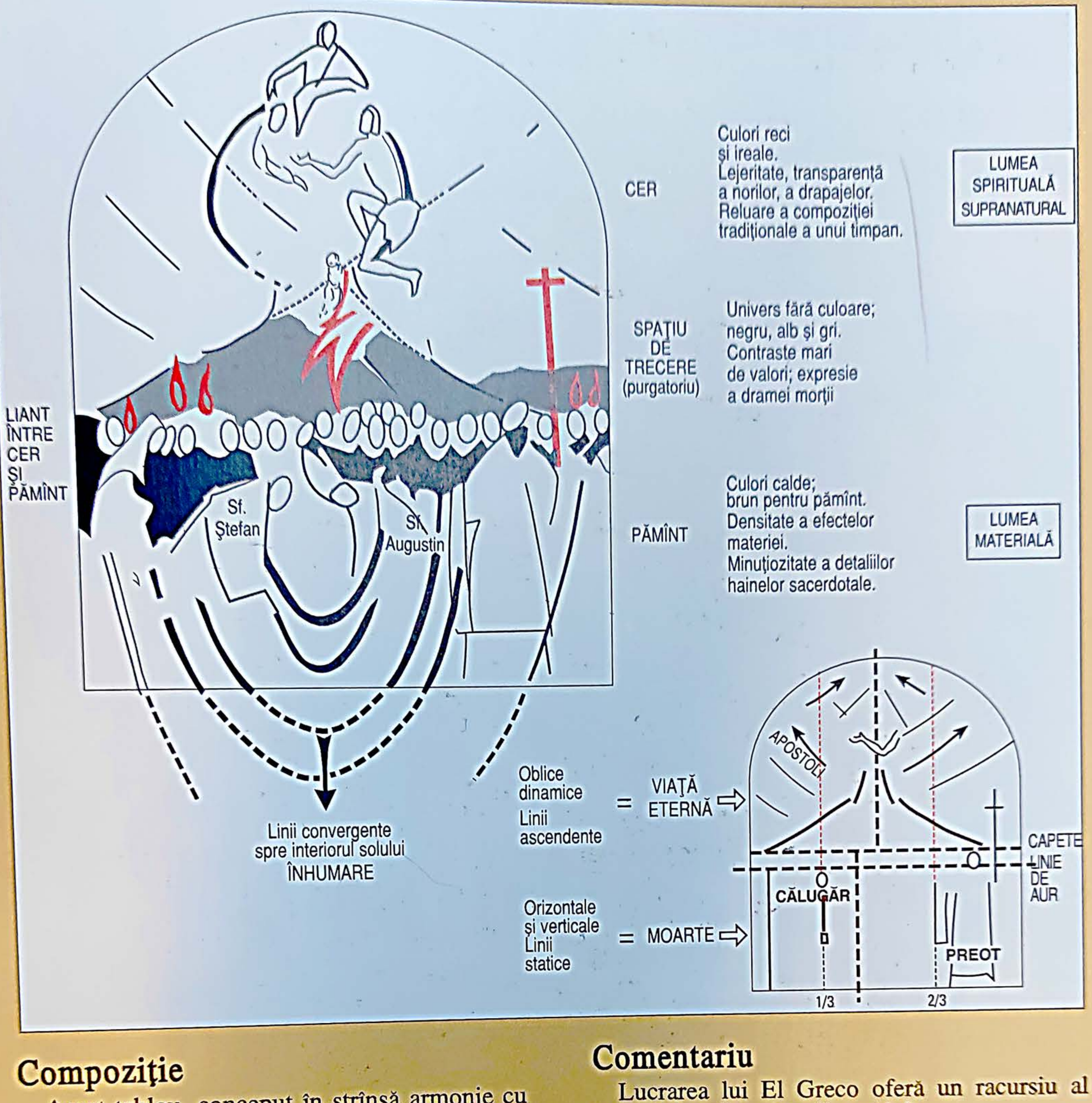
© Giraudon

După formarea în Creta, apoi în Italia, El Greco se stabileşte la Toledo în 1576. În acest oraş de umanişti, jurişti şi călugări, pictorul a găsit condiţii propice de dezvoltare artistică. În 1586, el execută o comandă pentru biserica Sfîntul Toma, *Înmormîntarea contelui de Orgaz*.

Subiect

Conform tradiţiei, Gonzalo Ruiz, senior de Orgaz, binefăcătorul bisericii Sfîntul Toma, avusese parte de funeralii miraculoase. Sfîntul Ştefan şi Sfîntul Augustin au coborît din cer pentru a-l înmormînta ei înşişi. Acest miracol ocupă partea de jos a tabloului, în timp ce, în centru, sufletul contelui de Orgaz, sub forma unei mici fiinţe transparente, pătrunde în Paradis, reprezentat în partea superioară a tabloului.

Deşi este vorba de un episod petrecut cu două secole şi jumătate în urmă, El Greco îl prezintă ca pe un fapt contemporan. Printre cei care asistă se găsesc diverşi membri ai nobilimii şi ai clerului local. Se pot distinge şi figura pictorului însuşi, deasupra mîinii ridicate a cavalerului, şi cea a fiului său Jorge Manuel, îngenuncheat în prim-plan. Numai aceşte două personaje ne privesc, făcînd astfel legătura între miracolul pe care copilul ni-l arată cu degetul şi noi.



Compoziţie

Acest tablou, conceput în strînsă armonie cu cadrul arhitectural, ocupă, la 1,80 m de sol, tot peretele micii capele care îl adăposteşte. La baza acestui tablou, o masă mare din piatră face şi ea parte din compoziţie şi simbolizează sarcofagul în care cei doi sfinţi coboară trupul neînsufleţit al contelui.

O suprafaţă neutră, situată deasupra alinia-mentului capetelor personalităţilor, separă tabloul în două părţi. În partea inferioară, numeroasele linii orizontale şi verticale creează un efect static care reprezintă moartea. Dimpotrivă, în partea superioară, linii oblice, curbe şi contracurbe dau naştere unui efect dinamic, expresie a forţelor vieţii spirituale. Compoziţia permite asigurarea unei extraor-dinare fuziuni între lumea reală şi prelungirile ei în lumea de apoi, pentru că zonele se com-pletează şi se explică una pe alta (vezi crochiul).

Comentariu

Lucrarea lui El Greco oferă un racursiu al întregii istorii a picturii spaniole.

Alimentată de tradiţii bizantine, arta sa asimi-lează ceea ce este mai bun în pictura italiană înainte de a înflori pe pămînt spaniol. Acest pic-tor strămutat reuşeşte să se identifice cu realităţile spanioie, scoţînd permanent în evi-denţă contingenţa cu supranaturalul.

Suflet zdruncinat, El Greco opune, în mod constant, pămîntul cu cerul, sensibilitatea cu spiritul. Astfel, somptuozitatea materialului din care sînt făcute platoşa contelui şi hainele celor doi sfinţi contrastează cu irealitatea cerului unde formele alungite, armoniile cromatice uneori dis-cordante, eclerajele fantastice compun o viziune supranaturală. El Greco regăseşte în demersul său pictural echivalentul celui care aparţine ma-rilor mistici spanioli, iar spiritualitatea intensă şi pasionată care îi animă întreaga operă ne poartă către graniţele unei lumi halucinante.

Bazilica din Vicenza

(proiect din 1545, executat cu începere din 1549)

Andrea PALLADIO

© Dagli Orti

Cel mai adesea, Palatul comunal din Vicenza este desemnat sub numele de „Bazilica", făcîndu-se referire la trecutul roman și la funcțiile civice de care erau legate atunci aceste clădiri. Este vorba de o construcție gotică din secolul XIII, reconstruită în mare măsură în secolul XV. În 1545, Palladio avea să câștige concursul pentru restaurarea acestui monument.

Jacopo SANSOVINO (1486-1570). Biblioteca Marciana, Piaţa San Marco, Veneţia. © Scala

Descriere

Palladio imaginează construcţia unei centuri din patru faţade cu rol de ranfort pentru susţinerea zidurilor fragile ale acestui monument gotic.

El ia ca model *biblioteca Marciana din Veneţia*, inspirată ea însăşi de faţada *teatrului lui Marcellus* din Roma.

Concepe două galerii suprapuse, corespunzînd celor două etaje ale edificiului preexistent.

La parter, foloseşte, conform tradiţiei, stilul toscan, iar la primul etaj, stilul ionic.

La fiecare nivel, el combină două tipuri de coloane ale aceluiaşi ordin, dar de dimensiuni diferite, cele mai înalte susţinînd friza coronamentului, celelalte, mai mici, intercalate, sprijinind arcadele şi făcînd ca primele să pară încă şi mai mari.

Palladio încoronează ansamblul cu o balustradă împodobită cu statui.

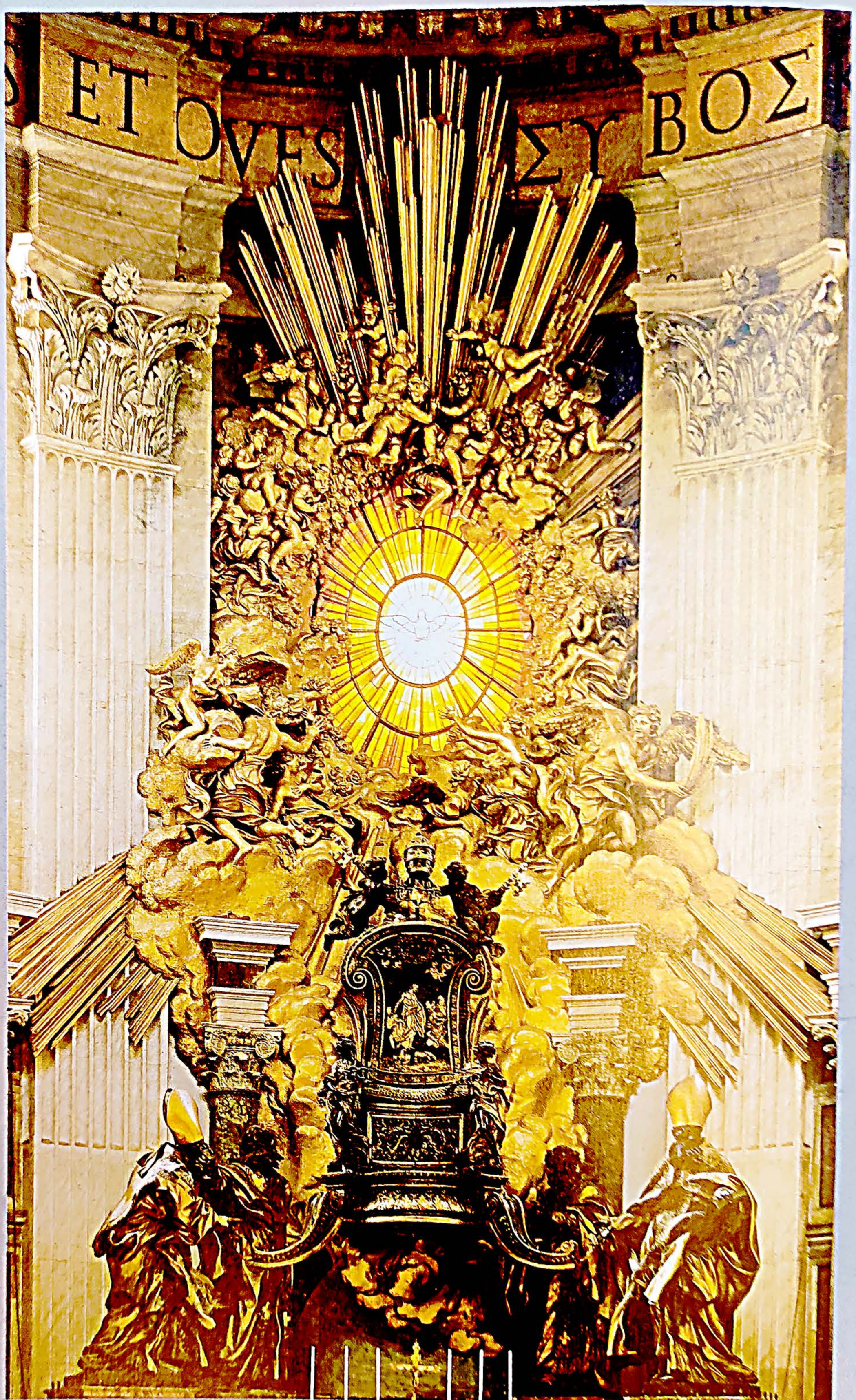
În spatele aliniamentului, vechea clădire depăşeşte în înălţime noua faţadă. Vechiul zid gotic, modernizat prin adăugarea de deschizături rotunjite, alternînd cu pilaştri de ordin toscan, se termină printr-o cornişă decorativă. Un acoperiş masiv îmbracă edificiul.

Stil

Bazilica din Vicenza pune în evidenţă felul armonios în care Palladio combină diferitele elemente ale structurii unei faţade şi creează „travee palladiene", inspirîndu-se din arhitectura lui Serlio: o mare deschidere în plin cintru domină de la înălţimea arcadei sale două goluri dreptunghiulare mai modeste care îi sînt alipite.

Predominanţa golurilor faţă de pliuri în loggii, contrastul violent dintre umbră şi lumină apropie acest ansamblu arhitectural manierist de felul cum este tratată o pictură. Alternanţa coloanelor cu înălţimi diferite, ritmul viguros al succesiunii elementelor contribuie la o elegantă noblete a acestei faţade.

Palladio publică patru cărţi de arhitectură, începînd din 1570, pentru a defini regulile artei sale şi pentru a-şi răspîndi teoriile. Bogat ilustrate cu gravuri pe lemn, tratatele prezintă un sistem arhitectural bazat pe ideea modulului. Operele lui Palladio, admirabile prin forţă, proporţii, puritate, dar tot atît de importante prin marea lor varietate, vor servi de exemplu pentru arhitecţii secolelor următoare, prin intermediul viziunii palladiene.



Gian Lorenzo BERNINI (1598-1680),
Tronul arhieresc al sfîntului Petru. Bazilica San Pietro, Roma.
© Scala

Capitolul 10

Baroc şi clasicism

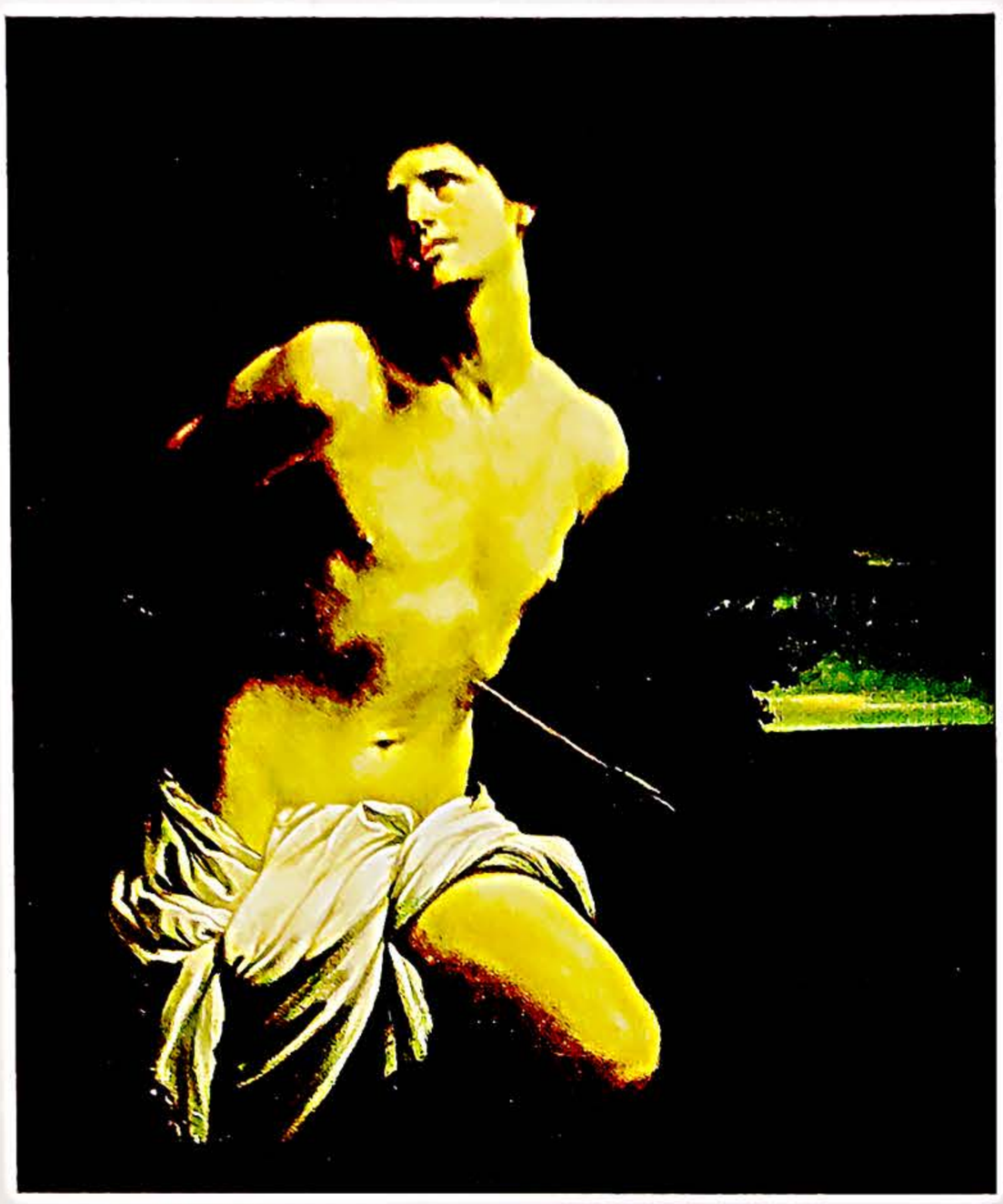
Cuvîntul *barroco* s-a născut în limba portugheză (Garcia da Orta, 1563) pentru a denumi perlele orientale de formă neregulată, care vor deveni caracteristice pentru bijuteriile europene la sfîrşitul secolului XVI şi în tot secolul XVII. Ulterior, sensul s-a extins pînă la a exprima conceptele de unic, bizar sau capricios, atunci cînd este vorba despre un obiect, despre o idee sau despre o expresie. Barocul se manifestă ca fenomen cultural în ultimii ani ai secolului XVI şi va marca civilizaţia europeană pînă în jurul anului 1760. El îşi va exercita influenţa asupra tuturor artelor, de la literatură la arte plastice, trecînd prin urbanism, teatru, şi chiar prin scenografiile efemere ale sărbătorilor.

Timp de aproape două secole, întreaga Europă devine barocă şi, prin intermediul ei, o bună parte din întreaga lume. Ar fi probabil mai corect să se vorbească despre „barocuri“ mai degrabă decît despre „baroc“, avînd în vedere varietatea formelor şi a conţinutului. Dar, pretutindeni, sînt mereu scoase în evidenţă logica teatrului şi a sărbătorii, aceeaşi dorinţă de a provoca emoţie, aceeaşi voinţă de a convinge prin seducţia simţurilor.

Toate aceste trăsături specifice sînt suficiente pentru a defini ultimul mare stil european de dinaintea Revoluţiei franceze şi, deci, de dinaintea epocii moderne în care trăim. O singură ţară, Franţa, va sta departe de această unanimitate a naţiunilor. În secolul XVII, atunci cînd monarhia se afirmă cu autoritate în toate domeniile vieţii regatului, Franţa se angajează pe o cale artistică paralelă. Căutarea rigorii, a armoniei majestuoase, a liniei drepte vrea să se opună exuberanţei liniilor curbe ale barocului. Acest curent specific francez a primit numele de clasicism.

Pierre PUGET (1620-1694),
Perseu eliberînd-o pe Andromeda (1684).
Sculptură în marmură (3,20 m înălţime),
executată pentru grădinile Versailles.
© Dagli Orti

Între raţiune şi emoţie



Guido RENI (1575-1642), *Sfîntul Sebastian*.
Muzeul Prado, Madrid.
© Artephot/Oronoz

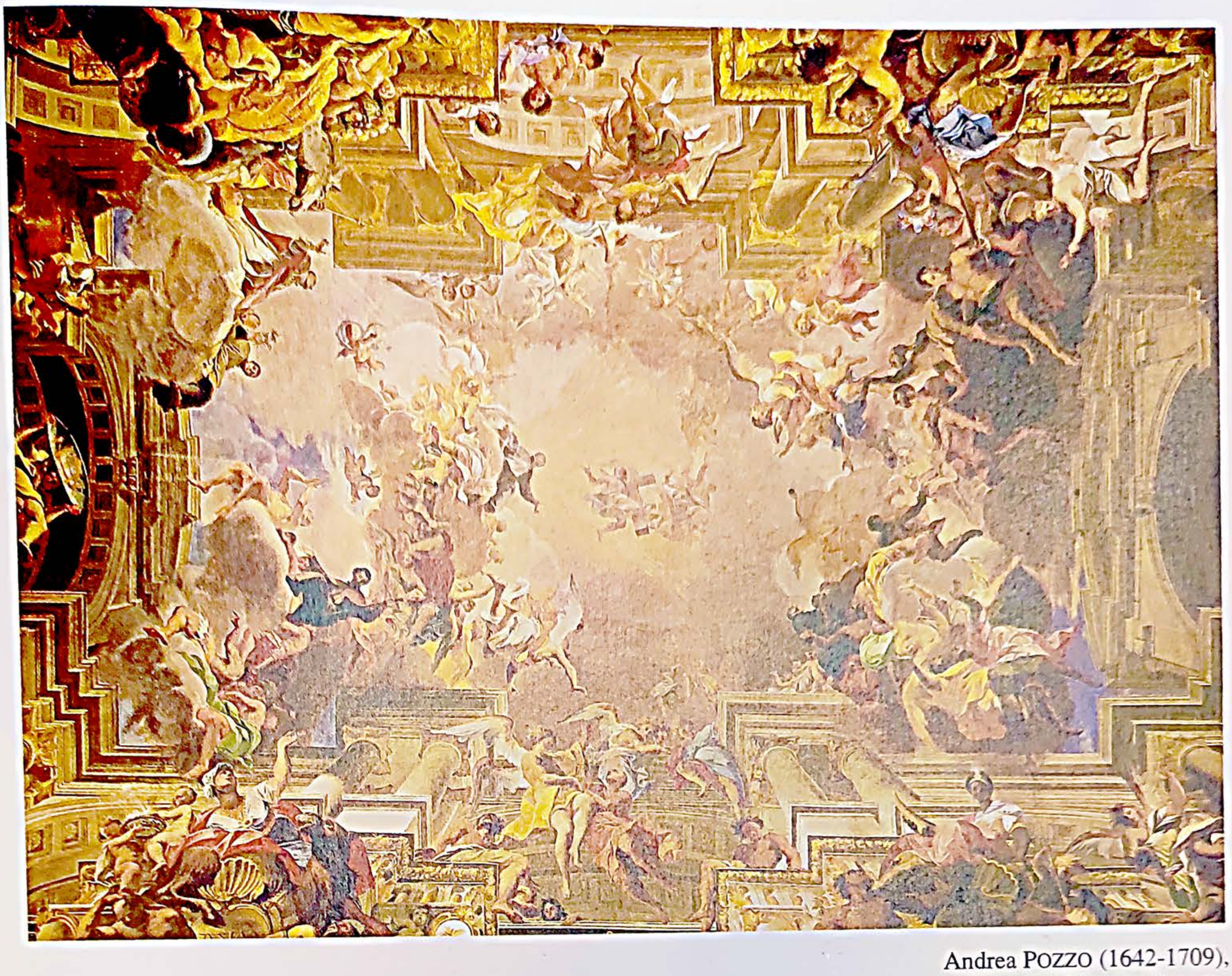
Faţada *bisericii Val-de-Grâce*, Paris.
© Deneux/Agence TOP

Barocul, ca fenomen artistic, se manifestă la Roma, oraşul papilor, în plină ofensivă catolică a **Contrareformei**. Această mişcare şi-a găsit punctul de plecare şi baza spirituală în conciliul de la Trento (1545-1563), organizat prea tîrziu pentru a reconcilia pe catolici şi pe protestanţi. Luther îl ceruse din timp, dar clivajele politice adăugate revendicărilor religioase au exacerbat tensiunile pînă la ruptură. Rivalitatea dintre Francisc I şi Carol Quintul, amîndoi catolici, aderarea a numeroşi prinţi germani la Reformă, desprinderea Angliei de sub autoritatea pontificală îl determină pe papa Paul al III-lea (1468-1549) să convoace acest conciliu prin care Biserica romană iniţiază un proces de transformări profunde. Prin această „reformă catolică“ trebuia recuperat, în măsura posibilităţilor, spaţiul pierdut în avantajul protestantismului şi, mai ales, trebuia întărită influenţa Bisericii în regiunile rămase fidele, printre care trebuie incluse posesiunile de peste mări ale Spaniei şi ale Portugaliei.

Spre deosebire de Renaştere şi de manierism, care sînt mişcări de origine intelectuală, născute în medii umaniste şi, deci, greu accesibile omului din popor, ceea ce va da naştere barocului este dorinţa de a face să fie respectată dogma şi de a restaura o disciplină strictă, sub conducerea fermă a papalităţii. Noua viziune are obligaţia de a stimula emoţia colectivă, cu scopul de a-l supune pe credincios prin amorţirea simţurilor. Arta care va apărea astfel este eminamente dramatică, opunînd clarităţii şi raţionalităţii Renaşterii un dinamism ireductibil, animat de linii curbe şi oblice, de torsiuni spectaculoase, jocuri teatrale şi de tot ceea ce poate provoca surpriză şi admiraţie. Corolarul acestui spirit este conceptul de **operă de artă totală,** unde diferite specialităţi se conjugă pentru a obţine un efect global şi unde bogăţia materialelor, adevărate sau simulate, adăugată progreselor tehnice în realizarea operei joacă un rol fundamental. Barocul va rămîne, pentru posteritate, arta punerii în scenă.

Extinzîndu-se pe suprafeţe imense care înglobează, pe lîngă Europa, şi anumite regiuni din Orient şi o mare parte din continentul american, barocul abandonează legăturile sale iniţiale cu Contrareforma. El se transformă rapid într-o artă de masă, aptă să suscite emoţia şi să furnizeze imaginele artistice potrivite unui discurs ideologic, ceea ce i-a adus un succes rapid şi o mare diversitate.

Ar trebui să vorbim mai degrabă despre o atitudine de gust decît despre un stil. Această poziţie se exprimă în tonalităţi diverse, în funcţie de locul pe care se implantează, mergînd de la exuberanţă la clasicism, de la emoţie la raţiune, păstrînd totuşi o formă solemnă şi impozantă.



Andrea POZZO (1642-1709),
Triumful Sfîntului Ignaţiu.
Biserica San Ignazio, Roma.
© Alinari-Giraudon

Datorită acestei adaptabilităţi, variantele naţionale şi chiar cele regionale proliferează. În multe cazuri, ele vor ţine pasul cu matricea italiană; este suficient să amintim de **Rubens**, **Velázquez** sau **Rembrandt**. Treptat, Italia va pierde locul de centru decizional al artei europene care, la sfîrşitul acestei perioade, se va deplasa discret spre Franţa.

După domniile lui Francisc I-ul şi Henric al II-lea, războaiele cu tentă religioasă au pus o piedică dezvoltării artistice în Franţa. În ciuda relansării construcţiilor sub Henric al IV-lea şi a debutului unei vagi arte aulice sub Ludovic al XIII-lea, va trebui să se aştepte anii 1660 pentru a fi văzut renăscînd spiritul creator. Ludovic al XIV-lea, mutîndu-şi Curtea la Versailles, atrage aici pe cei mai buni reprezentanţi ai tuturor artelor. Timp de treizeci de ani, şantierul de la Versailles va strînge cele mai mari talente pentru reuşita a ceea ce, la sfîrşitul secolului, trebuie să simbolizeze măreţia artei monarhice, operă care va fi imitată de toţi principii secolului XVIII; ceea ce pentru arta franceză va însemna o răspîndire universală.

Vedere a *pieţei San Pietro* la Roma.
© Bertinetti/Rapho

Roma triumfătoare

Giacomo DELLA PORTA (către 1540-1602).
Fațada *bisericii Il Gesù* la Roma.
© Scala

Cupola capelei *San' Andrea al Quirinal*, Roma.
© Serge Chirol

Gigantica reformă urbanistică a orașului Roma (pentru slava lui Dumnezeu și a Bisericii), pe care papii Clement al VIII-lea și Paul al V-lea o vor întreprinde la sfîrșitul secolului XVI și la începutul celui următor, și pe care succesorii lor o vor continua pe tema cetății învingătoare, constituie o afirmare de forță din partea catolicismului. Este, mai ales, nucleul dinamizator al unei expresii estetice care să exalte credința și autoritatea spirituală a pontifilor. Nu mai este vorba de acțiuni izolate, ci de o reînnoire completă a aspectului orașului, unde arhitectura trebuie să funcționeze ca o retorică vizuală, proclamînd, ca niciodată pînă acum, forța și capacitatea sa de integrare a altor arte.

Primul jalon pus de arhitectura barocă este *biserica Il Gesù**, la Roma. Înălțată între 1568 și 1577 de **Giacomo della Porta** și de arhitectul teoretician **Vignola**, pentru ordinul iezuiților, ea va avea un impact puternic asupra arhitecturii religioase a secolului XVII. Aplicînd principiile liturgice ale Contrareformei, al cărei mesager este Compania lui Isus, această biserică permite adunarea credincioșilor într-o singură navă, unde participă mai intim la desfășurarea cultului. Dacă fațada, cu coloane înalte pe două etaje și console laterale la nivelul superior, nu are încă animația barocului, spațiul interior apelează deja la decorația abundentă și dinamică specifică secolului următor.

După această încercare precoce, nașterea arhitecturii baroce se va lega de *bazilica San Pietro* din Roma, ale cărei diferite etape arhitecturale și decorative vor continua și în secolul XVII. Biserica în formă de cruce greacă concepută de **Bramante** și **Michelangelo** devine, după 1603, o bazilică, datorită juxtapunerii unei nave grandioase și a unei noi fațade proiectate de **Carlo Maderno**, sub influența bisericii Il Gesù. Fațada este alungită, dar își păstrează înălțimea, ceea ce are drept consecință mascarea parțială a noii și somptuoasei cupole a transeptului. Efectul teatral al scării largi cu trei nivele, ducînd la cinci portaluri de intrare, este accentuat de jocul clar-obscurului care surprinde la intrarea în bazilică.

După modelul San Pietro, se ridică sau se renovează numeroase edificii, în care barocul se manifestă puțin cîte puțin. În *bisericile Santa Maria della Vittoria* și *Sant' Andrea della Valle*, de **Maderno**, ca și în *capela bisericii San Silvestro al Quirinal*, cu sculpturi de **Alessandro Algardi**, decorația capătă treptat o funcție într-atît de preponderentă, încît maschează structura arhitecturală.

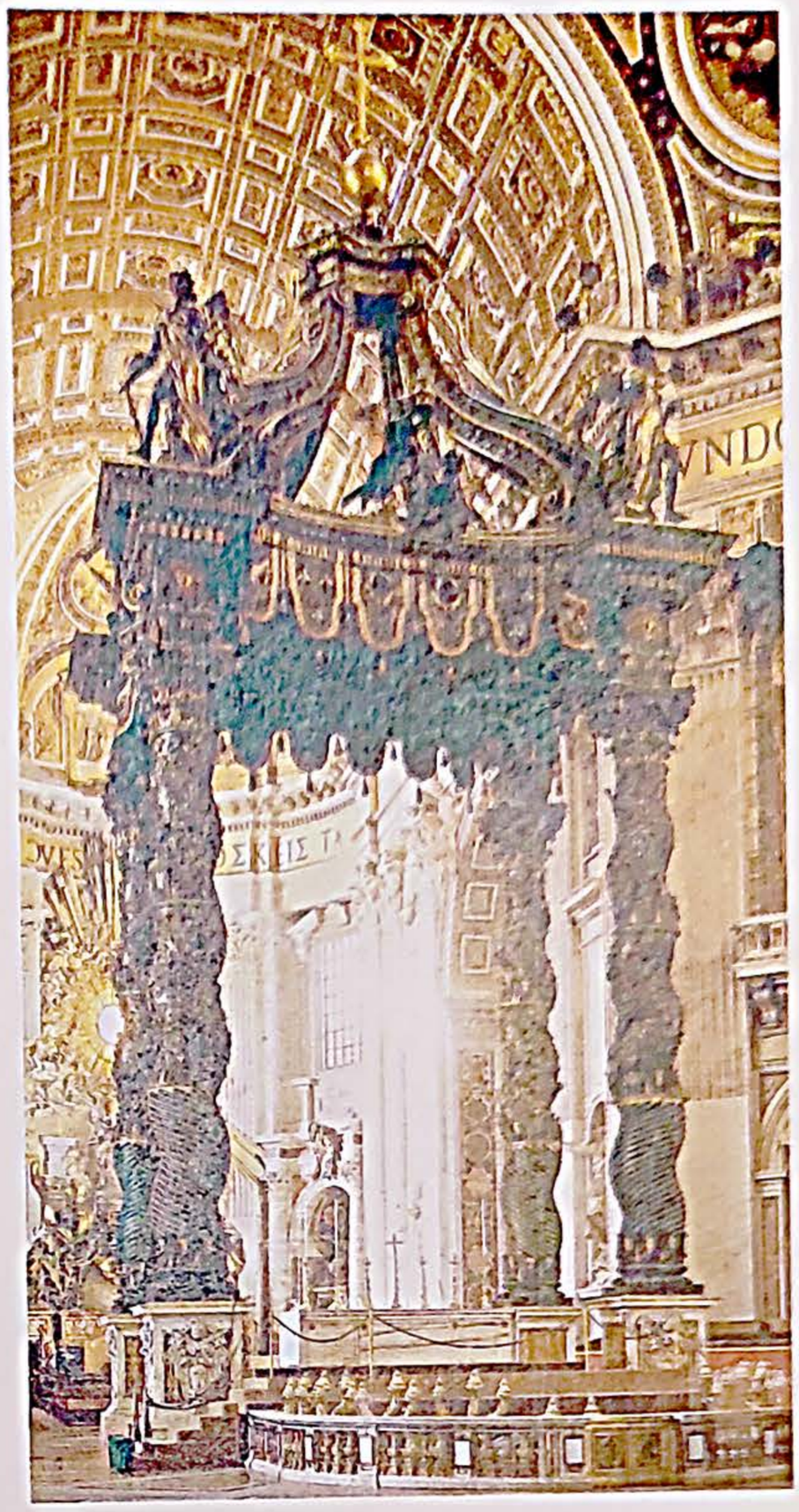
Cortona, Bernini, Borromini

Aceleaşi transformări au loc şi în reşedinţele (vile şi palate) înălţate pentru marile familii, dintre care multe îşi vor vedea fiii urcînd pe tronul pontifical: este cazul *vilei Doria-Pamphili* de **Algardi** şi al *vilei Falconieri* de **Borromini**, amîndouă în împrejurimile Romei, sau al *palatului Barberini*, în centrul oraşului, desenat de **Maderno**, dar la care au colaborat, de asemenea, **Bernini** şi **Borromini**. În sfîrşit, **Bernini**, **Borromini** şi **Pietro da Cortona** sînt adevăraţii protagonişti ai fazei de maturitate a stilului.

Lui **Pietro da Cortona** (1596-1669), cel mai clasic din acest grup, i se datorează biserica *San Luca e Martino*, unde se află propriul mormînt, şi cea numită *Santa Maria della Pace*. În aceste două monumente el exploatează relaţiile dintre diferitele părţi ale edificiului. În primul caz, faţada convexă pare o trecere abilă spre cupolă; în cea de-a doua, un pronaos cu portal inspirat din *Tempietto* lui Bramante răsare în faţa unei faţade concave, formînd două aripi.

Primele biserici baroce sînt, de regulă, de dimensiuni modeste şi par să funcţioneze ca nişte modele experimentale pentru elaborarea planurilor şi a elevaţiilor. Minuscula biserică *San' Andrea al Quirinal**, capodoperă a lui **Bernini,** a cărei navă are forma unei elipse surmontate de o cupolă, este un astfel de exemplu. Un mic pronaos precede faţada, tratată ca un impozant arc de triumf care pregăteşte efectul de surpriză al interiorului. Totuşi, şi lucrările de dimensiuni mari îl atrag pe acest artist, deopotrivă arhitect şi sculptor. Şantierul de la San Pietro este o lucrare pe măsura sa. El concepe mai întîi *baldachinul de bronz** care surmontează altarul principal. Coloanele sale în torsadă înalte de 29 m devin, de acum înainte, un motiv recurent al artei baroce. Chiar în interiorul Vaticanului, Bernini construieşte scara de onoare, *Scala Regia*, adevărat miracol de concepţie, prin îndrăzneaţa perspectivă ascendentă a coloanelor. Tot lui i se datorează şi aranjamentul *pieţei** din faţa bazilicii San Pietro (p. 151), imensă incintă în formă de elipsă, împresurată de un cvadruplu şir de cîte 284 de coloane şi 88 de pilaştri, pe care artistul o concepe ca pe o evocare a braţelor materne ale Bisericii primind mulţimea de credincioşi.

Mai mult decît Bernini, **Borromini** scoate în evidenţă în arhitectura sa religioasă ceea ce caracterizează tensiunea şi originalitatea Barocului. În bisericile *San Carlo alle quatro fontane*, *San Ivo alla Sapienza* sau *Sant' Agnese*, el încearcă să obţină, atît în planuri cît şi în elevaţii, un efect de dinamism maxim. Jocul neîntrerupt între suprafeţele concave şi cele convexe şi complexele exerciţii geometrice dovedesc o fantezie remarcabilă şi o căutare continuă a formelor originale.



BERNINI (1598-1680), *Baldachinul* din bronz al altarului principal al bazilicii San Pietro, Roma.
© Scala

BORROMINI (1599-1667). Faţada *bisericii Santa Agnese*, piaţa Navona, Roma (1657).
©Nimatallah/Luisa Ricciarni Milan

Baldassare LONGHENA (1598-1682), biserica *Santa Maria della Salute* (1631), Veneţia.
© Dagli Orti

Aceste edificii, dar şi altele, sînt punctele forte ale marilor lucrări de urbanism care vor să recreeze splendoarea epocii imperiale şi care vor imprima zonei monumentale a oraşului caracterul baroc pe care îl păstrează şi astăzi. Se reproiectează căile de acces pentru a lega *piazza del Popolo* cu Capitoliul şi Quirinalul; se creează pieţe noi, cum este minunata *piazza di Spagna*, cu o scară monumentală, şi fîntîna *Barcaccia* şi *piazza Navona*, amplasată pe locul unui vechi hipodrom. Obeliscurile şi fîntînile sînt principalele motive ornamentale ale oraşului, la realizarea lor colaborînd cei mai mari artişti: **Bernini** la *fontana dei fiumi* sau **Nicolà Salvi** la *fontana di Trevi* (1732).

Bernini este cel care realizează cea mai importantă sculptură a acestei perioade, folosind dinamismul formelor în favoarea unei deschideri, a unei expansiuni a obiectului spre lumea exterioară. Astfel, *David* (1625) în marmură, cu corpul puternic torsionat şi cu chipul accentuat expresionist, constituie un apogeu al spiritului combativ ce caracterizează arta barocă. În amvonul bisericii San Pietro* (p. 148) bronzul tronului, marmura şi vitraliul se îmbină pentru a înfăţişa, într-un adevărat spectacol de lumină şi culoare, apoteoza monarhiei pontificale. Mai presus de orice, Bernini va rămîne pentru posteritate sculptorul exprimării baroce a senti-

BERNINI (1598-1680). **Balconul** capelei Cornaro, *biserica Santa Maria della Vittoria*, Roma.
© Scala

CARAVAGGIO (1573-1610),
Chemarea sfîntului Matei,
biserica San Luigi dei Francesi, Roma.
© Scala

mentelor datorită capodoperei sale *Extazul sfintei Tereza** (1652), din capela Cornaro* a bisericii Santa Maria della Vittoria din Roma (p. 68).

Italia barocă

Roma se vrea un model, și este. Orașul Lecce, de exemplu, în regatul Napoli, va fi regîndit după canoanele noului gust de către viceregii spanioli (spaniolii ocupă sudul Italiei din 1734 pînă în 1806), cu o asemenea somptuozitate încît va fi numit „Florența barocului". La Veneția, **Baldassare Longhena** construiește *biserica Santa Maria della Salute** (1631), cu plan octogonal înconjurat de un deambulatoriu și acoperită cu o puternică cupolă sprijinită pe elegante palete, care conferă acestui edificiu un aspect sculptural foarte original. Totuși, cel mai reprezentativ oraș al acestei perioade va fi Torino, datorită ansamblului de edificii proiectate de **Guarino Guarini**.

Annibale CARRACCI (1560-1609), *Pietà*,
Galeria Națională, Parma.
© Scala

În acest tablou, al cărui registru inferior contrastează, prin durerea sa interiorizată, cu explozia „triumfului crucii“ reprezentată în partea superioară, Annibale Carracci ne dovedește posibilitățile sale de a dezvolta în același timp un limbaj teatral, moștenit de la Michelangelo, și un simțământ intimist legat de arta venețiană.

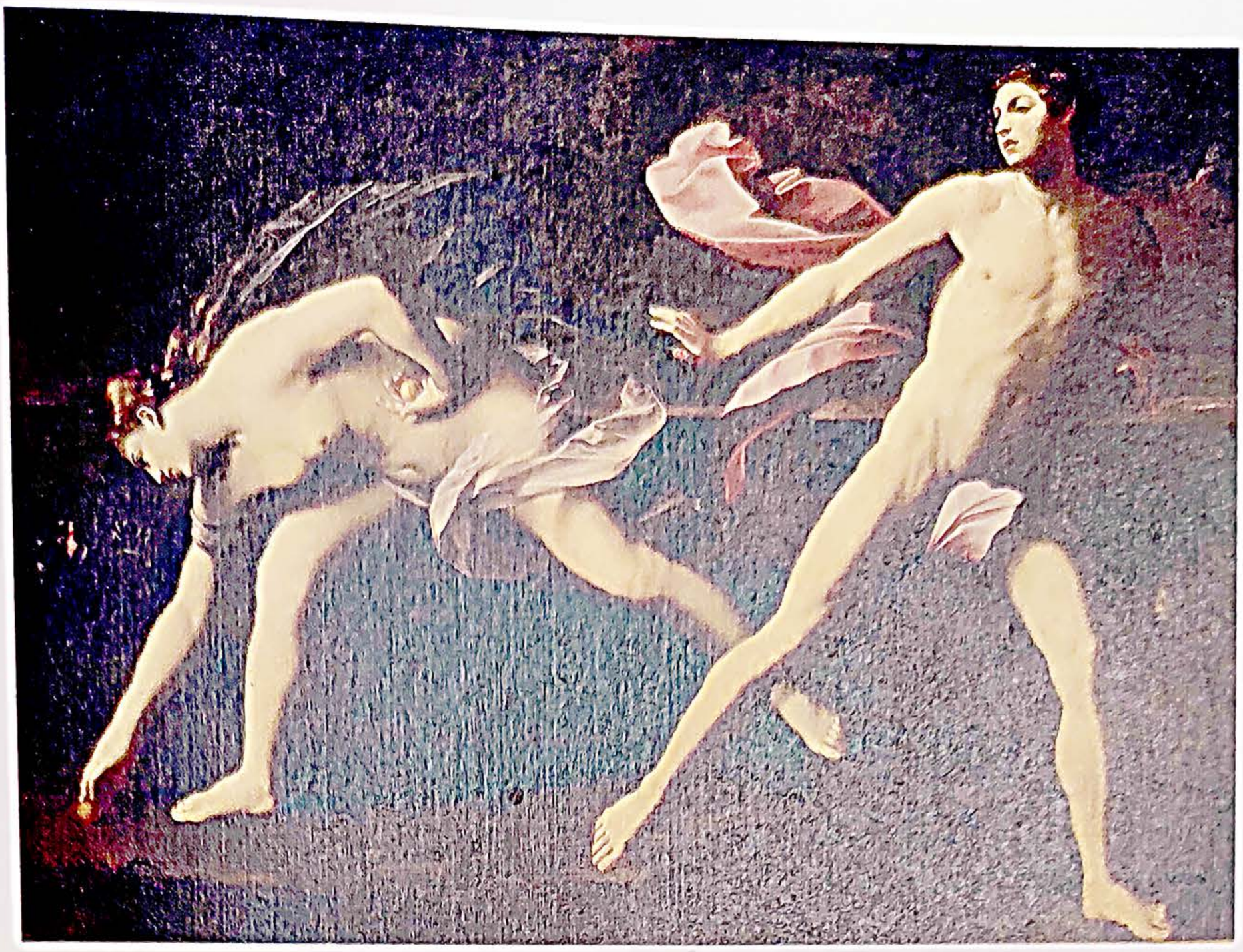
Guarini, călugăr din ordinul teatinilor, arhitect, filosof și matematician, își concepe opera pornind de la edificiile lui Borromini, dar extraordinara sa imaginație creatoare ridică la un grad de complexitate dificil de depășit fantezia plastică a maestrului roman. Biserica *San Lorenzo* (1668) combină, în planul său, pătratul și octogonul și dispune cele două cupole una deasupra navei, cealaltă deasupra corului. Prima, care amintește de arhitectura islamică, desenează în interior o stea cu opt colțuri prin care lumina produce efecte surprinzătoare. Cupola *capelei San Suaro,* din catedrală, face dovada unei noutăți extraordinare, cu masa arhitecturală circulară care pare complet destructurată de proliferarea extraordinară a deschiderilor, de toate formele, care o perforează. Aceeași plasticitate radicală se regăsește în *palatul Carignano,* construit în întregime din cărămidă, având planul de forma literei H și fațadele ondulante potrivite ritmului sinuos al ancadramentelor ușilor și ferestrelor.

„Revoluția“ lui Caravaggio

În pictură, „revoluția“ vine de la Caravaggio. El își face ucenicia în Lombardia, apoi lasă la Roma, în biserica *San Luigi dei Francesi (Sfîntul Ludovic al francezilor)* un ansamblu impresionant de tablouri despre viața lui *San Matteo** (p. 155), care inaugurează noul stil. Este vorba despre compoziții monumentale în care episoadele religioase înfățișate ca evenimente contemporane, trăite de oameni de rînd, sînt povestite cu un realism atît de revoluționar, încît îi uimește adesea pe comanditari. Forța picturilor lui vine atît din compoziția lor îndrăzneață, cît și din jocul foarte novator dintre umbre și lumini, întărit de un colorit în același timp catifelat și cald, ce inaugurează noile tehnici de exprimare – luminismul și tenebrismul. Printre discipolii italieni ai lui Caravaggio poate fi citat **Artemisio Gentileschi**, autorul unei celebre *Judith**.

Dar nu toți pictorii urmează calea deschisă de Caravaggio. Contemporanul său, bolognezul **Annibale Carracci***, a lăsat numeroase lucrări, dintre care *sala lui Hercule din palatul Farnese* la Roma, inspirată de realizarea lui Michelangelo din Capela Sixtină, permanenta sursă de inspirație pentru toată pictura mitologică din secolul XVII. Compoziția acestei fresce, care prezintă în culori proaspete și vesele întîmplări cu zei și zeițe, produce un efect iluzionist amețitor, prin suprapunerea mai multor perspective. Totuși, în alte lucrări, ca *Pietà** sau *Peisaj cu fuga în Egipt*, dovedește o cunoaștere profundă a artei lui Correggio și a marilor pictori venețieni de la care învață lecția unui naturalism ce îl va face inițiatorul peisajului clasic.

Datorită sintezei realizate de Annibale Carracci pornind de la diferite tendințe anterioare, se dezvoltă două căi de expresie (alterna-



Guido RENI (1575-1642),
Atalanta şi Hippomene.
Muzeul Capodimonte, Napoli.
© Scala

tive sau complementare) pe care pictorii generaţiilor următoare le vor exploata. **Guido Reni*** (p. 150), stabilit la Bologna, va ajunge la un clasicism deliberat şi riguros, ale cărui rădăcini se găsesc în arta lui Rafael – ceea ce nu-l va împiedica să folosească în lucrări ca *San Sebastiano** (p. 150), *Aurora* sau *Masacrul inocenţilor*, un colorit dramatic şi strălucitor care creează o emoţie specială. În privinţa preocupării pentru iluzia optică, special adaptată pentru distorsionarea spaţiului arhitectural, maestrul renumit se află în persoana iezuitului **Andrea Pozzo**. Autor al unui foarte important tratat asupra perspectivei în pictură şi arhitectură, care va răspîndi în toată creştinătatea modele de biserici şi altare, şi al unor scheme de compoziţie în trompe l'oeil, Pozzo pictează pe bolta navei bisericii *San Ignazio** (p. 151), la Roma, gloria fondatorului ordinului iezuiţilor. Această foarte amplă compoziţie aeriană, în care personajele plutesc spre apoteoză printre spaţii arhitecturale în perspectivă, stă la baza unei mode internaţionale care se va prelungi pînă în perioada rococo.

Gravitatea şi măreţia sînt trăsături esenţiale ale barocului roman, căruia îi revine obligaţia de a exprima grandoarea Oraşului etern, sediu al papalităţii şi al unei credinţe cu ambiţii universale. Pe măsură ce acest stil se extinde în Europa şi mai departe, în America şi în Orient, esenţei religioase iniţiale i se adaugă alte înţelesuri; dar bogăţia şi măreţia vor rămîne mereu principalele atribute ale artei baroce.

Artemisio GENTILESCHI (1597-1651),
Judith şi Holofern,
Galeriile Uffizi, Florenţa.
© Alinari/Giraudon

Opoziţia baroc/clasicism: o realitate?

Biserica Invalizilor al cărui dom a fost construit de HARDOUIN-MANSART. Paris.
© Artephot/De Kerland

Colonada Luvrului de Claude PERRAULT. Paris.
Photo R.M.N.-C. Rose

Franţa, cea care fusese prima după Italia în privinţa cercetărilor artistice ale Renaşterii şi manierismului, va adopta barocul cu numeroase reticenţe şi va dezvolta în paralel o artă care corespunde perfect aspiraţiilor sale profunde: clasicismul. Obiectivul ei este de a exprima măreţia puterii regale şi, în acest sens, noul stil se distanţează de fantezia şi emoţia barocului italian pentru a se inspira din marii maeştri ai secolului XVI şi ai Antichităţii.

Prestigiului liniei curbe i se opune o viziune monumentală, bazată pe linii drepte, orizontale şi verticale, pe echilibru, claritate şi raţionalitate. Este vorba de o artă oficială, plasată sub semnul coroanei, care găseşte în artă un mijloc de exaltare eficace. Ca atare, această artă se apropie de universul grandilocvent al barocului, făcînd apel nu atît la emoţie, cît la raţiune, pentru a obţine aceeaşi glorificare a unui simbol.

În rest, barocul de inspiraţie italiană îşi face apariţia în arhitectura franceză, discret, în lucrări cum sînt bisericile din Paris *Saint-Paul, Saint-Louis* (1627) de **E. Martellange**, şi *Val-de-Grâce** (p. 150) de **F. Mansart** (1598-1666) sau *Collège des Quatre-Nations*, astăzi Institut de France, al lui **Le Vau** (1612-1670). Totuşi, arhitecţii evoluează rapid spre clasicism, ale cărui reguli sînt elaborate de academiile de artă, pe care prim-ministrul Colbert le susţine, începînd din 1661. La Paris, cele mai reprezentative monumente ale acestei tendinţe clasice sînt *Domul Invalizilor* de **L. Bruant**, construcţie gigantescă cu plan pătrat, prelungită cu o biserică* impozantă, precum şi *faţada Luvrului**. Pentru aceasta, Ludovic al XIV-lea l-a adus în Franţa pe Bernini, dar i-a refuzat succesiv două proiecte, înainte de a-i prefera pe **Claude Perrault, D'Orbay** şi **Le Vau**. O colonadă magnifică între două corpuri de clădire în relief, de o rigurozitate austeră – iată modelul viitoarelor construcţii neoclasice. Marele monument al clasicismului francez rămîne totuşi *castelul Versailles** (p. 166), atît prin rigoarea extremă a arhitecturii sale cît şi prin perfecţiunea grădinii sale „à la française", desenată de **Le Nôtre** şi decorată cu statui şi multiple construcţii.

Paralel cu aceasta, începerea unor lucrări de urbanism dă Parisului un aspect mai modern: *piaţa Victoriilor* (1673), de formă circulară, actuala *piaţă Vendôme*, „piete regale" amplasate în jurul unei statui ecvestre sau pedestre a regelui, *porţile Saint-Denis* şi *Saint-Martin* proiectate pentru a împodobi marile bulevarde care au fost tăiate din ordinul lui Colbert în locul vechilor fortificaţii ale Parisului.

Sculptura clasică

Eleganţa şi armonia clasică caracterizează sculptura acestei perioade, în care **François Girardon** şi **Antoine Coysevox** (1640-1720) sînt cei mai de seamă reprezentanţi. Primului i se datorează minunatul grup al lui *Apollo slujit de nimfe** din grota lui Thetis din grădina Versailles sau *mormîntul lui Richelieu*, care oferă o versiune foarte franceză a mormintelor de papi realizate de Bernini. Coysevox se specializează mai ales în portrete bust, în acelaşi timp dinamice şi solemne, ale conducătorilor regatului. Alţi artişti preferă cu orice preţ un baroc orientat pe linia lui Bernini, emfatic şi plastic. Printre ei, **Pierre Puget** dezvoltă un expresionism patetic în lucrări precum *Perseu eliberînd-o pe Andromeda** (p. 149), *Milo din Crotona*, simbol al forţei devenite inutile, şi chiar în *Atlanţii* pentru primăria din Toulon.

François GIRARDON (1628-1715), grota zeiţei Thetis, *Apollo slujit de nimfe*. Versailles. © Hubert Josse

Pictura

Numeroşi pictori exprimă o sensibilitate evident barocă, tradusă printr-un interes profund pentru scenele de viaţă familială sau cîmpenească, fapt care le permitea să se dedice în special studiilor asupra efectelor de lumină. **Fraţii Le Nain, Antoine** (1588-1648), **Louis** (1593-1648) şi **Mathieu** (către 1607-1677) compun scene liniştitoare, scăldate de o culoare gingaşă şi poetică, a căror temă principală o constituie viaţa de la ţară, cum sînt *Şareta* sau *Ţărani odihnindu-se*. Mai aproape de caravagism, **Georges de La Tour** foloseşte lumina unei lămpi sau a unei candele, ca în *Sfîntul Iosif dulgherul**, pentru a proiecta umbre adînci în jurul siluetelor.

Tendinţa spre clasicism a picturii franceze se manifestă mai tîrziu şi primul ei reprezentant este **Nicolas Poussin**. Complet străin de maniera de ecleraj a lui Caravaggio, Poussin distribuie complet diferit lumina în tablourile sale, într-un mod egal, în maniera picturilor renascentiste. Lucrările sale religioase sau mitologice ca *Orfeu şi Euridice** (p. 160), în care peisajul Italiei (unde şi-a petrecut cea mai mare parte a vieţii) este presărat cu ruine evocatoare, capătă, uneori, o forţă emoţionantă deosebită. Dar clasicismul francez se exprimă cel mai bine în arta portretului. **Philippe de Champaigne** (1602-1674) o prezintă pe fiica sa împreună cu stareţa mănăstirii Port-Royal, în faimosul său tablou *Ex-voto*, şi realizează un foarte interesant *Portret al cardinalului de Richelieu*. **Charles Le Brun** (1619-1690), prin *Intrarea cancelarului Séguier*, sau **Rigaud**, prin *Portretul lui Ludovic XIV*, stau la baza răspîndirii în întreaga Europă a portretului în manieră franceză.

Georges DE LA TOUR (către 1593-1652), *Sfîntul Iosif dulgher*. Muzeul Luvru, Paris. © Dagli Orti

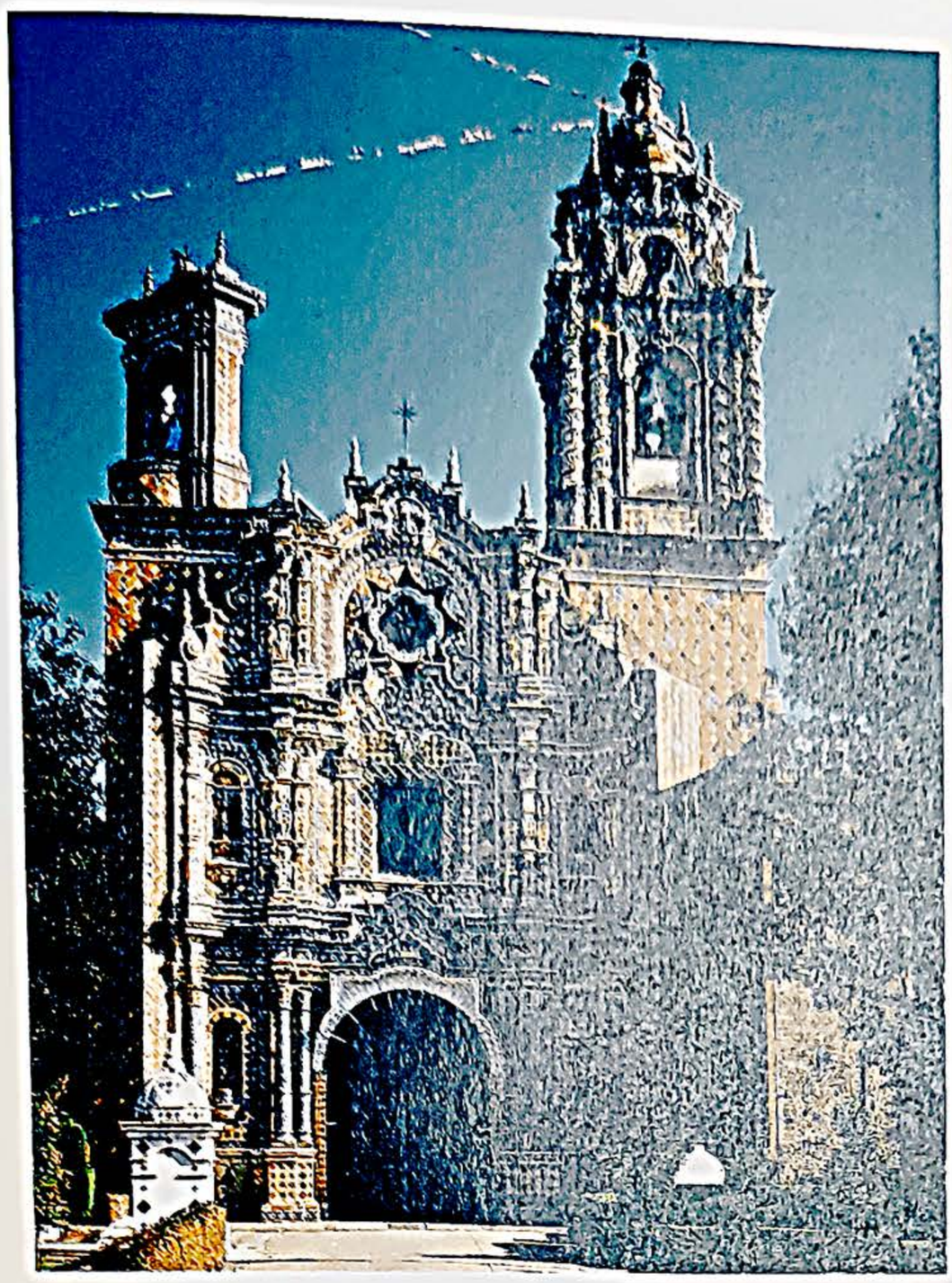
Nicolas POUSSIN (1594-1665),
Peisaj cu Orfeu şi Euridice.
Muzeul Luvru, Paris.
© Dagli Orti

Faţada numită „Obradoiro“ a catedralei *San-José-de-Compostela*, Spania. © Everts/Rapho

Spania şi Portugalia

Spre deosebire de Franţa, Peninsula iberică, unde absolutismul monarhic se raliază misticismului religios, îmbrăţişează fără ezitare barocul, care se manifestă de la început în retabluri somptuoase, decorate cu nişe şi cu mai multe stiluri de coloane. Se găseşte reprezentat în bisericile din *Vinaroz* (Spania) de **J-B. Vines** şi din *Montbuy* (Spania), operă a lui **P. Rupin** şi **P. Sorell**, etape ale unui demers care atinge apogeul cu minunata faţadă *Obradoiro* a *catedralei San-José-de-Compostela** (1738), realizată de **F. Casas y Novoa**. Încercările privind compoziţia verticală, în care întreaga faţadă pare a se înălţa spre cer, apar şi la *catedrala din Valencia* şi aparţin germanului **Conrad Rudolf**. De fapt, supraîncărcarea ornamentală caracterizează barocul spaniol, drept mărturie stînd *sacristia mănăstirii din Granada*. Exportat de spanioli, barocul cucereşte şi America latină, unde se constată un proces original de metisare cu arta indigenă, în special în monumente religioase ca *biserica San Francisco de La Paz* (Bolivia) sau *biserica San Francisco** din Acatepec de Puebla (Mexic).

Între timp, o dată cu instalarea Burbonilor pe tron, orientările artistice se schimbă în Spania. Se instalează acum un clasicism „à la française“, cu rădăcini pînă în Renaşterea italiană, aşa cum o dovedeşte în mod strălucit *Palatul regal din Madrid* (1737).



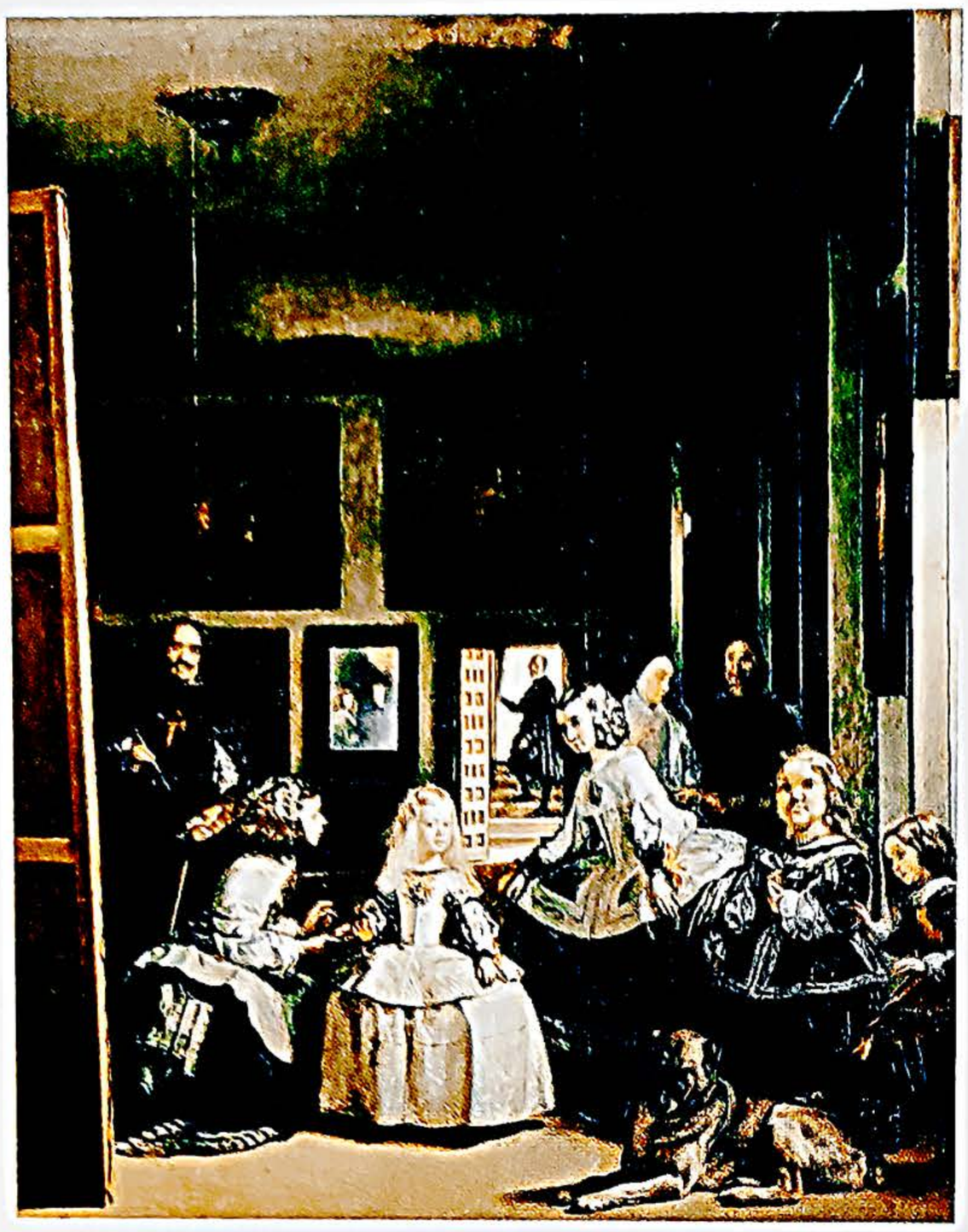
Faţada *bisericii San Francisco* din Acatepec, Mexic.
© Dagli Orti

Faţada bazilicii *palatului-mănăstire Mafra,* Portugalia.
© Gerard Sioen/Rapho

În Portugalia, barocul se manifestă mai întîi în artele decorative, între altele în retabluri în lemn aurit *(talha)* şi în decoraţiile în ceramică albastră *(azulejos)*. Aderarea completă este marcată în 1682, la Lisabona, de biserica *Santa Engracia* al cărei plan reprezintă adaptarea barocă a catedralei San Pietro de la Roma de către marele arhitect **João Antunes**. Pe măsură ce ţara se îmbogăţeşte cu aurul din Brazilia, barocul se extinde în special la Porto, cu lucrările lui **Niccolo Nasoni**, a cărui cea mai faimoasă operă este *biserica Clerigos*, cu un plan eliptic şi cu o faţadă bogat decorată. De un stil diferit, în care amintirile barocului german şi italian se combină cu inspiraţia clasică, este giganticul *palat-mănăstire Mafra**, de germanul **Johanne Friedrich Ludwig**. În Brazilia, barocul cunoaşte o perioadă extrem de strălucitoare, îndeosebi în arta retablurilor, ca în biserica *São Bento* la Rio de Janeiro.

În această perioadă, în Peninsula iberică, lemnul aurit şi policrom este suportul preferat al sculpturii. Această tehnică produce în Spania lucrări de un patetism marcat ca *Pietà* de **Gregorio Hernandez** şi *Magdalena pocăindu-se* de **Alonso Cano**. În Portugalia, *Mater Dolorosa** (1685) a călugărului **Cipriano da Cruz** duce expresia dramatică la paroxism.

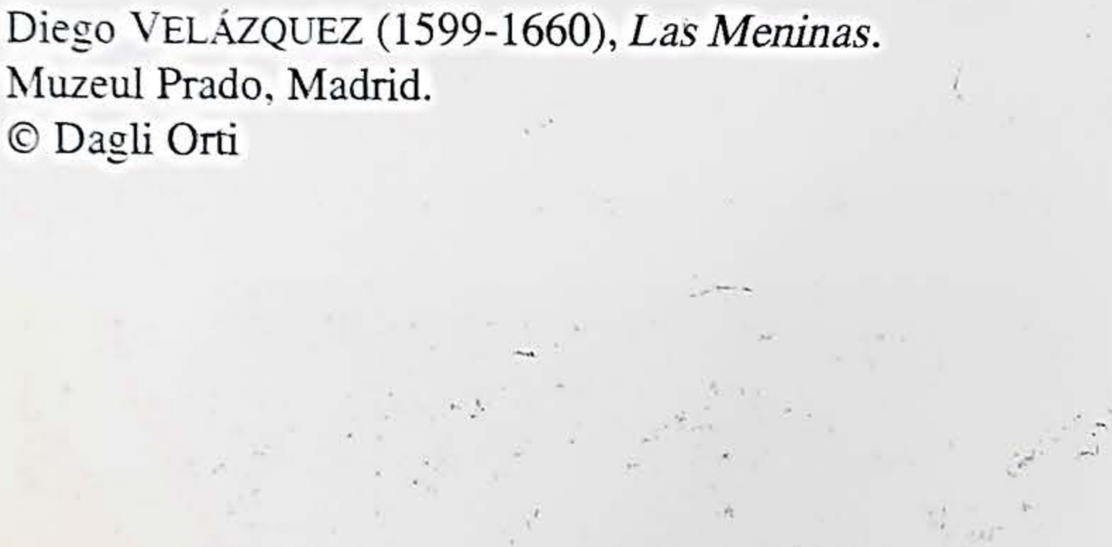
Cipriano da CRUZ, *Mater Dolorosa*,
Muzeul Machado de Castro, Coimbra, Portugalia.
© Arhivele naţionale
de fotografii, Lisabona.



Diego VELÁZQUEZ (1599-1660), *Las Meninas*.
Muzeul Prado, Madrid.
© Dagli Orti

Bartolomé Esteban MURILLO (1618-1682),
Imaculata Concepţie. Muzeul Prado, Madrid.
© Dagli Orti

Pictura spaniolă din această perioadă este marcată de un realism accentuat şi de contraste de lumină foarte evidente, inspirate din Caravaggio. Noul stil îşi face apariţia din prima jumătate a secolului XVI, în tablourile lui **José de Ribera** (către 1591-1652), *Scălîmbul* sau *Sfîntul Andrei*. Şi alţii vor urma acest exemplu, ca **Francisco de Zurbarán** (1598-1664), eminent portretist şi maestru al clarobscurului, căruia i se datorează lucrări ca *Sfînta Casilda* sau *Sfînta familie*. Cel mai important reprezentant al picturii spaniole din secolul XVII rămîne **Diego Velázquez**. În operele sale autorul se dovedeşte de o varietate rafinată: intimist în *Venus cu oglinda*, caravagesc în *Bătrîna prăjind ouă*, popular în *Bufonul Sebastian de Mora*, somptuos în *Prinţul Baltazar călare* şi ambiguu în capodopera *Las Meninas**, unde realismul merge alături de iluzie. În generaţia următoare **Bartolomé Esteban Murillo**, al cărui succes va fi răsunător pe lîngă contemporanii săi, imprimă pînzelor un lirism neostentativ, ca în *Imaculata Concepţie** sau în *Vînzătoarea de fructe*.



Karlskirche, Viena, Austria.
© Pix

Ţările Europei de nord şi centrale

În Europa centrală, războiul de treizeci de ani întîrzie pătrunderea barocului pînă spre a doua jumătate a secolului XVII. Dar, în cursul

următoarei perioade şi în special între 1680 şi 1750, arhitectura italiană cunoaşte aici o primire entuziastă şi dă naştere unui stil somptuos care se va continua ulterior în rococo. O primă generaţie de italieni şi francezi răspîndeşte noua estetică: este cazul lui **Francesco Caratti**, arhitectul impozantului *palat Cernin* de la Praga (1677), ai cărui piloni cu pietre tăiate ca diamantul îi conferă o monumentalitate extraordinară.

Va urma o generaţie de artişti locali dintre care cea mai marcantă personalitate este austriacul **Johann Bernhard Fischer von Erlach** (1656-1723). Îndelunga sa şedere în Italia îşi pune amprenta pe majoritatea lucrărilor sale, ca *biserica Karlskirche* de la Viena, construită pe plan eliptic. Dar el ştie, de asemenea, să reintroducă în circulaţie principiile celui mai pur clasicism francez, mai ales în arhitectura *castelului Schönbrunn** din Viena, puternic influenţat de Versailles. Mai exuberant, **Johann Lukas von Hildebrandt** (1668-1745) manifestă în palatul Belvedere din Viena (în special la palatul superior) o stăpînire a modului de articulaţie a volumelor care îmbină planul de inspiraţie franceză cu o bogăţie plastică specific italiană.

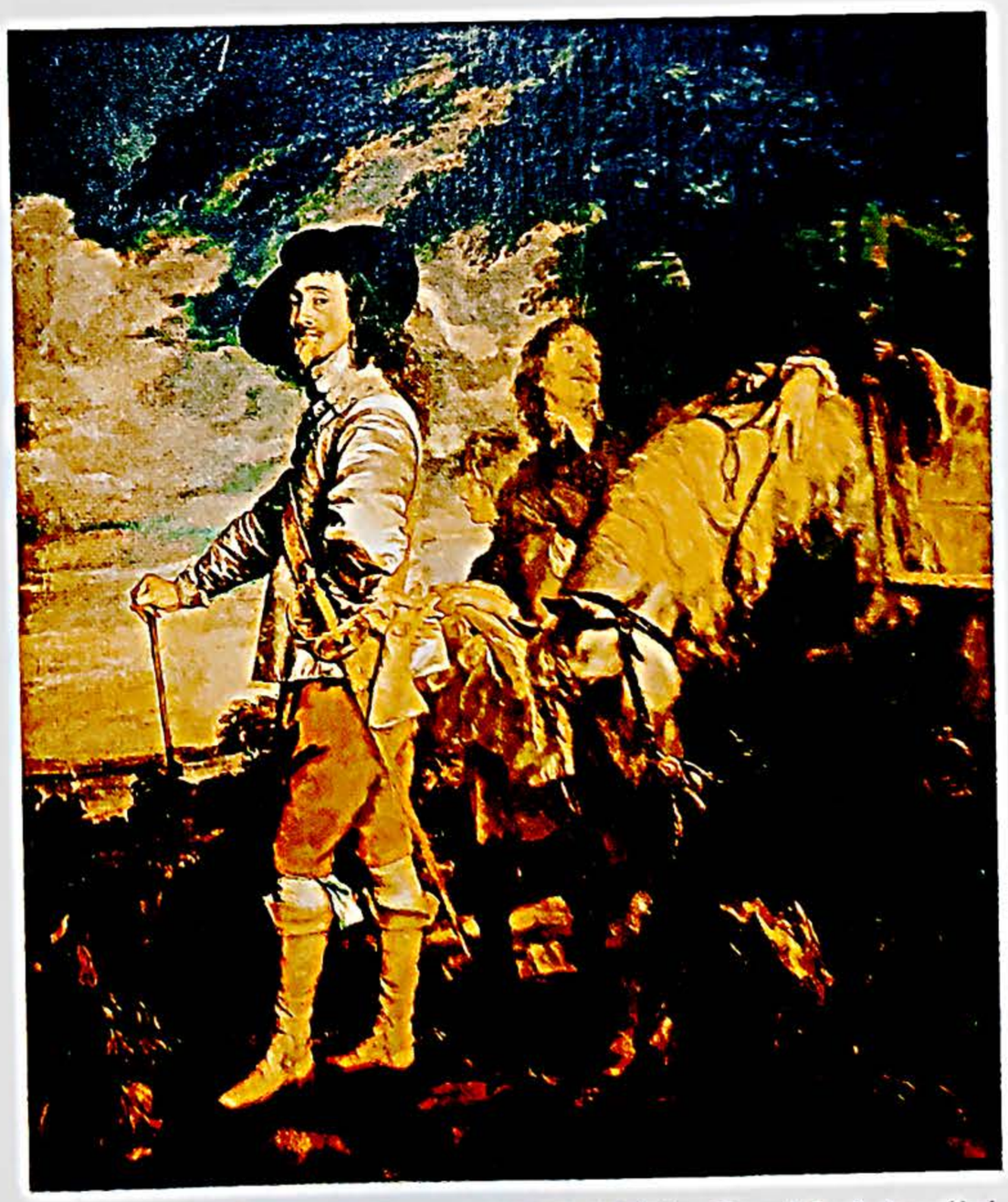
Mai spre nord, în Suedia şi Danemarca, se dezvoltă o arhitectură aulică pentru care unul dintre cele mai minunate exemple este *Palatul regal din Stockholm* (1688) de **Nicodème Tessin**, inspirat în mod liber din proiectul lui Bernini pentru Luvru.

Rusia se deschide barocului şi culturii occidentale la începutul secolului XVIII. În noua capitală, Sankt Petersburg, ale cărui planuri au fost desenate de francezul **Alexandre Leblond**, se înalţă construcţii magnifice, amestec de baroc italian, de clasicism francez şi de trăsături originale ruseşti. Dar, mai ales graţie arhitectului italian **Bartolomeo Francesco Rastrelli** (1700-1771), barocul cunoaşte cea mai strălucitoare perioadă a sa la Sankt Petersburg: *catedrala Smolnîi*, *palatul de Iarnă* sau *palatul din Ţarscoe Selo* exprimă un extraordinar simţ al compoziţiei arhitecturale.

În Anglia, mai mulţi factori se opun pătrunderii artei baroce: opoziţia fermă faţă de Roma şi de influenţele „papiste“, reticenţa de a accepta o monarhie absolută precum şi temperamentul englez însuşi. Dacă această tendinţă nu este complet absentă, aşa cum o dovedesc bisericile construite de **Nicholas Hawksmoor** (1661-1736), mai degrabă este prezent un clasicism de inspiraţie franceză, puternic colorat de pitorescul englez. În acest stil, care combină mai multe influenţe, lucrează **Christopher Wren** (1632-1723). Deoarece Londra fusese distrusă de un incendiu uriaş în 1666, el desenează planurile oraşului, inspirate de urbanismul în vogă pe continent şi construieşte imensa *catedrală Saint Paul*.

Castelul Schönbrunn (1695), Viena, Austria.
© J. Ch. Pratt, D. Pries-DIAF

Faţada *Palatului de Iarnă* de la Sankt Petersburg, Rusia.
© Rapho



Anthonis VAN DYCK (1599-1641), *Carol I al Angliei*.
Muzeul Luvru, Paris.
© Dagli Orti

Peter LELY, *Două femei din familia Lake.*
Tate Gallery, Londra.
© e.t. archive

Casa corporațiilor în Piața Mare din Bruxelles.
© Wojtek Buss/Rapho

Dimpotrivă, în Flandra catolică, barocul meridional se implantează rapid, favorizat de uniunea politică cu Spania şi prin acţiunea iezuiţilor care l-au răspîndit în acelaşi timp cu Contrareforma. Dar, ca întotdeauna în aceste regiuni, noile tendinţe nu sînt adoptate decît cu preţul unei sinteze cu tradiţia gotică, încă puternică în secolul XVII. Monumentele cele mai strălucitoare ale acestei evoluţii sînt biserica *Saint Charles Borromée* la Anvers, de fraţii iezuiţi **Aiguillon** şi **Huyssens**, şi mai ales biserica *Saint Michel de Louvain*, de părintele **Guillaume Van Hees** (1601-1690), în care forţa structurilor se îmbină armonios cu dinamismul decoraţiei. Cît despre *Marea Piaţă din Bruxelles**, reconstruită după 1695, ea menţine verticalitatea gotică şi decoraţia flamboaiantă, cărora le adaugă cu o fantezie veselă elemente italienizante.

În pictură, transpar o bucurie şi o linişte a spiritului născute din prosperitate şi din ambianţa culturală, favorizate de comerţ. Această atmosferă se regăseşte la cel mai celebru pictor european al acestei epoci, **Peter Paul Rubens** (1577-1640)* (p. 172). Forţa, exuberanţa şi senzualitatea, susţinute de un colorit foarte puternic, se îmbină cu un profund sentiment religios, magnific exprimat în tablouri precum *Înălţarea crucii* şi *Adoraţia Magilor*.

Discipolul său, **Anthonis Van Dyck**, care îşi petrece o mare parte a vieţii în Anglia, profită însă de o călătorie în Italia pentru a lua contact cu pictorii veneţieni. El îşi însuşeşte de la aceştia o paletă extrem de fină care face din el un specialist al portretului, aşa cum se poate observa în tablourile reprezentînd numeroase personalităţi de la Curtea Angliei, inclusiv pe regele Carol I*

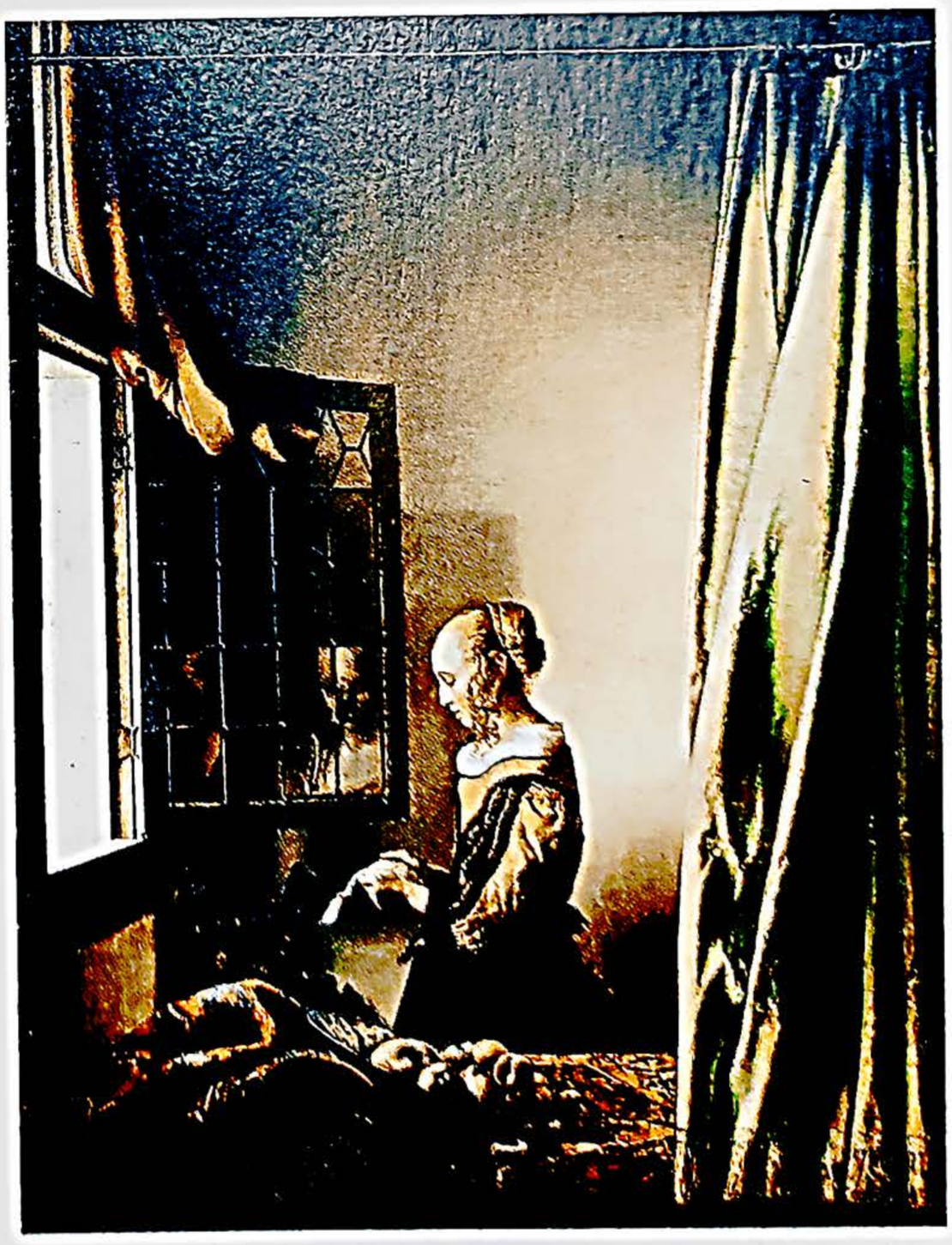
Frans HALS (către 1580-1666), *Banchetul cavalerilor ordinului Sfîntul Gheorghe*. Muzeul Frans Hals, Haarlem, Olanda. © Lessing/Magnum

(p. 163). Succesorul său, **Peter Lely***, va continua tradiţia portretului englez, adăugîndu-i o senzualitate care lipsea din opera maestrului său şi care va înflori în secolele XVIII şi XIX.

Societatea olandeză îşi găseşte unul dintre cei mai buni cronicari în persoana lui **Frans Hals**, autorul unei opere de un umor şi un hedonism care îi sînt proprii. Este vorba adesea de portrete individuale sau de grup, pictate cu un realism venind din spontaneitatea momentului, uneori într-o aparentă dezordine, ca în *Banchetul cavalerilor ordinului Sfîntul Gheorghe**, alteori cu o sobrietate care accentuează privirea critică a autorului, ca în *Eforele azilului de bătrîni*.

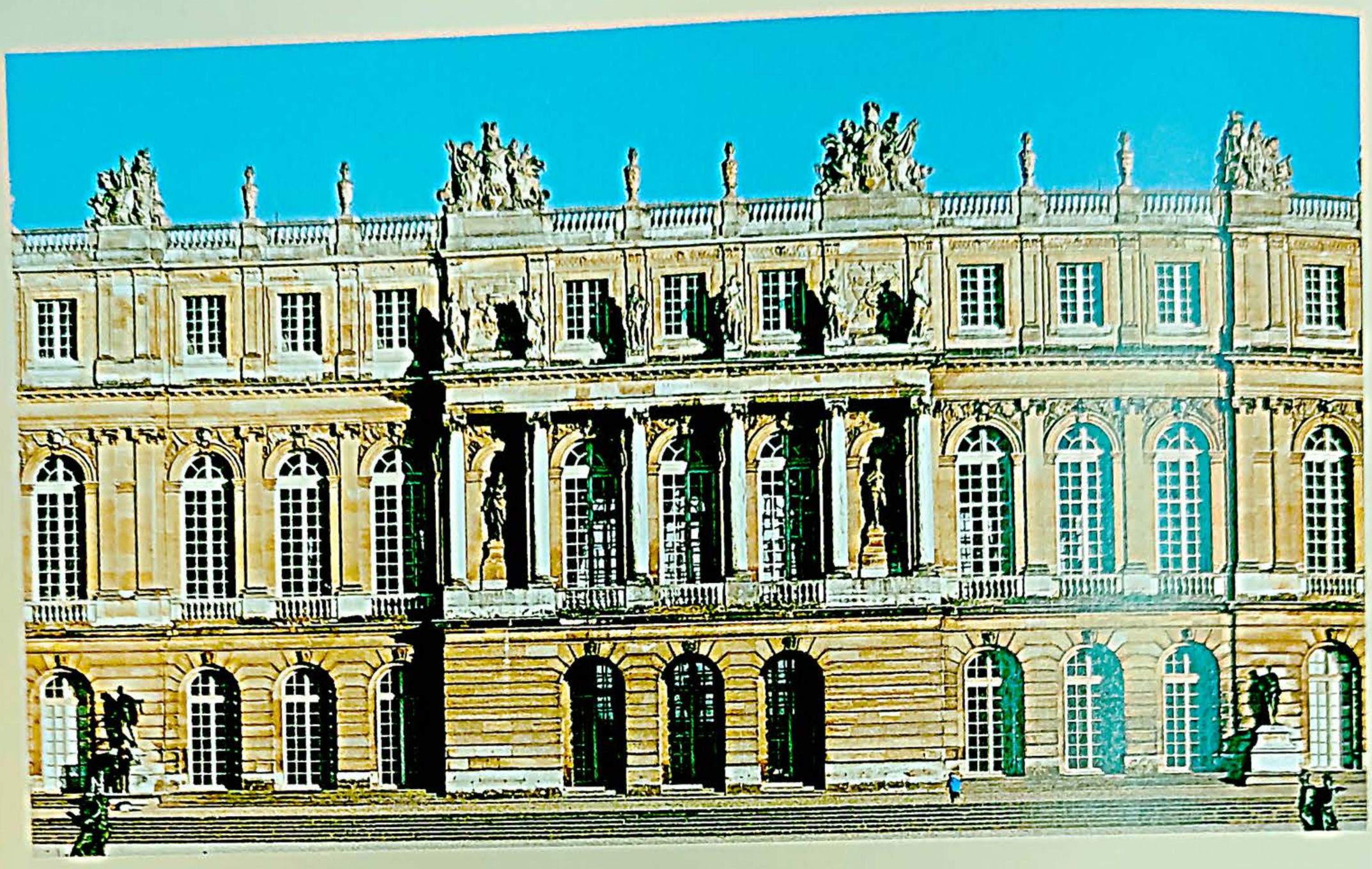
O altă mare personalitate a picturii olandeze, **Jan Vermeer,** însoţeşte în mod admirabil bogăţia luminii cu o simplitate desăvîrşită în atitudinea personajelor, ca în *Tînără citind o scrisoare în faţa ferestrei deschise**.

Pictor şi gravor, **Rembrandt Harmensz Van Rijn** (1606-1669)* (p. 170), ca orice geniu, nu se limitează la un stil. Dacă jocul dens al clar-obscurului şi extraordinara paletă, deopotrivă caldă şi sobră, îl alătură lumii baroce, el dezvoltă în pînzele sale o bogăţie formală, o putere de sinteză şi o artă de a sesiza psihologia personajelor profund originală şi care nu vor fi reluate în arta occidentală decît la sfîrşitul secolului XIX. Trei mari portrete colective îi jalonează cariera: *Lecţia de anatomie* (1632), care îl face cunoscut; *Rondul de noapte* (1642), care marchează o schimbare în maniera de a picta, de acum înainte mai sobră şi mai interiorizată; şi, în sfîrşit, *Sindicul postăvarilor* (1662) pe care îl pictează la sfîrşitul vieţii, la vremea morţii ultimei sale soţii.



Jan VERMEER, zis VERMEER DIN DELFT (1632-1675), *Tînără citind o scrisoare în faţa unei ferestre deschise* (1658). Dresden Staatl. Kunstsammlungen. © Artephot/Artothek

Castelul Versailles



Detaliul faţadei dinspre grădină. © Rosine Mazin/Agence TOP

La început, Ludovic al XIII-lea şi-a amenajat un pavilion de vînătoare în mijlocul pădurii. O dată cu preluarea puterii în 1661, Ludovic al XIV-lea cheamă, pentru a înfrumuseţa castelul, echipa care crease fastuoasa reşedinţă a lui Fouquet de la Vaux-le-Vicomte. Arhitectul **Le Vau** reface faţadele şi măreşte castelul. **Le Nôtre** desenează grădinile. Pictorul **Le Brun** coordonează programele de pictură şi de decoraţii.

După primele victorii militare, Ludovic al XIV-lea transformă Versailles într-o adevărată reşedinţă, începînd din 1668. Le Vau, înlocuit de D'Orbay, acoperă vechiul castel pe trei laturi.

Instalîndu-şi guvernul la Versailles, regele întreprinde în 1678 o nouă campanie de lucrări, pe care o încredinţează lui **Jules Hardouin-Mansart**. Fără a distruge lucrarea lui Le Vau, Mansart impune ansamblului arhitectonic al palatului o regularitate mai clasică. Faţada dinspre grădină devine rectilinie prin înlocuirea terasei centrale cu Galeria Oglinzilor. Salonul războiului şi cel al păcii se deschid la cele două extremităţi. Mai retrase faţă de faţadă, două aripi lungi, simetrice, în unghi drept, numite „de Nord" şi „de Sud", ridicate de Mansart între 1679-1689, reproduc aranjarea corpului central, căruia îi servesc şi ca sprijin.

Stil

Castelul Versailles, ca orice palat francez, are două faţade: latura spre curte şi latura spre grădină.

Spre curte, prezintă policromia cărămizii, a pietrei şi a ardeziei: stilul pitoresc al epocii lui Ludovic al XIII-lea. Acestei faţade vesele i se opune, pe latura dinspre parc, o faţadă maiestuoasă, în întregime din piatră. Mansart, renunţînd la proeminenţele şi decroşurile specifice efectelor baroce, afirmă un stil clasic, cu ritm uniform. Domină orizontalitatea şi simetria se impune riguros. El îmblînzeşte severitatea ansamblului, desenînd două rînduri de bolţi în plin cintru, şi animă partea de sus a balustradei cu cîteva sculpturi de trofee• şi de urne• pentru torţe.

Decoraţia interioară reflectă grandoarea regală. Jocul oglinzilor demultiplică strălucirea şi bogăţia materialelor: marmură, aur, bronz. Opulenţa şi coeziunea celui mai mic detaliu cu ansamblul caracterizează această „artă regală".

„Arta de la Versailles", bazată pe măsură, claritate, armonie şi ordine, devine modelul clasicismului francez.

Dorinţa de a supune natura spiritului apare în grădina în manieră franceză. Vaste compoziţii, în perspectivă, echilibrate şi armonioase, vegetaţie

Galeria Oglinzilor.
© Dagli Orti

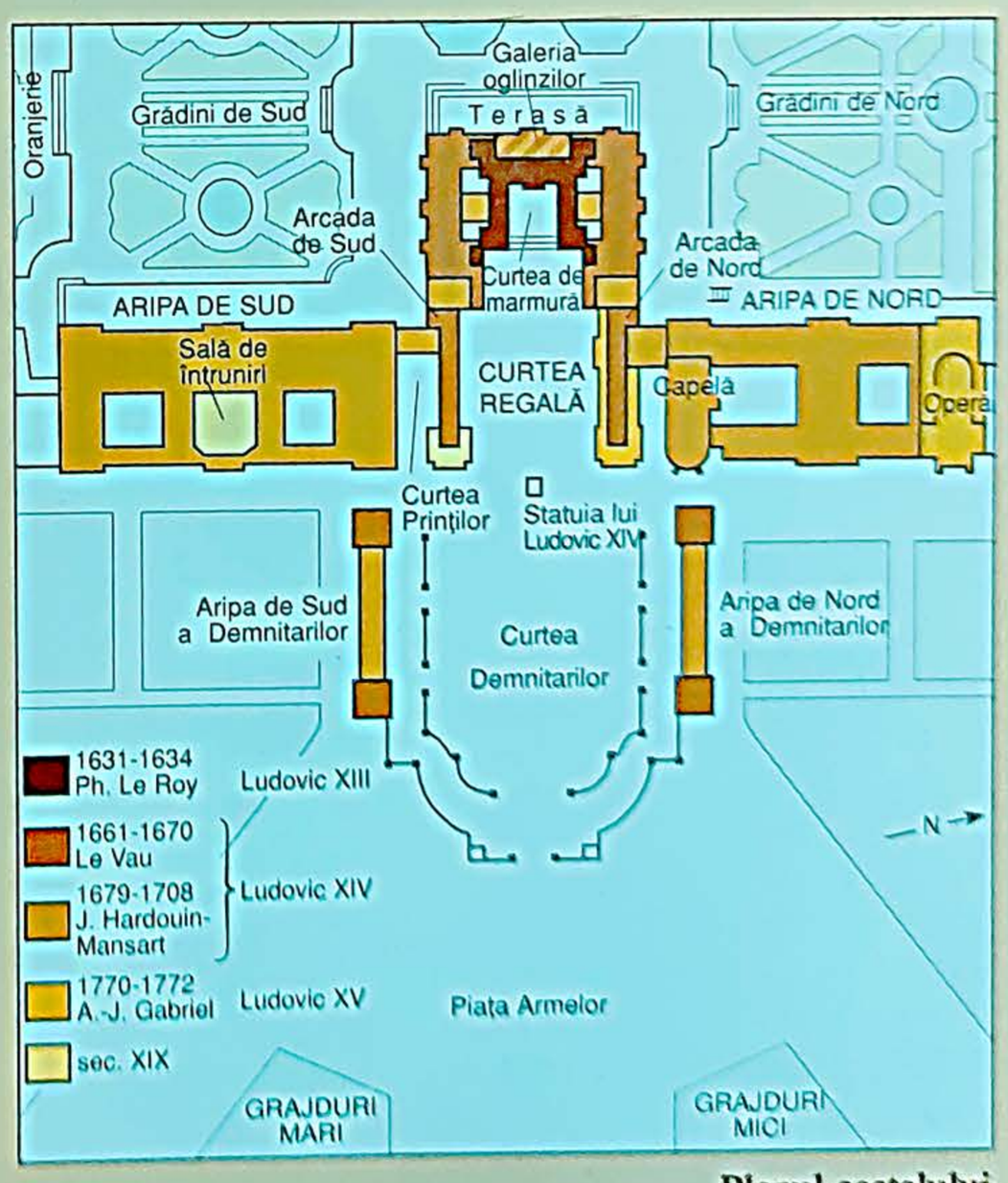
şi jocuri de apă alcătuiesc o punere în scenă teatrală, în acord intim cu arhitectura.

Simbolistică

Versailles nu este numai un palat imens, el este şi expresia unei gîndiri politice.

Versailles trebuie să fie privit ca o spectaculoasă punere în scenă unde totul concură la gloria monarhului: arhitectură, pictură, grădini, sculpturi, ornamentaţie. Palatul se articulează în două zone situate de o parte şi de alta a camerei regelui. În direcţia Paris, la est, un oraş grupează locuinţele curtenilor şi ale funcţionarilor administraţiei; pe latura opusă, la vest, parcul se întinde în mijlocul unei păduri vaste, teren pentru distracţii şi pentru vînătoare. Această mare axă est-vest traversează camera regelui, situată în centrul imensei faţade de 600 m lungime, orientată nord-sud. Viaţa regelui este astfel comparată cu traseul străbătut de soare, care renaşte în fiecare dimineaţă pentru a-şi aduce aportul benefic.

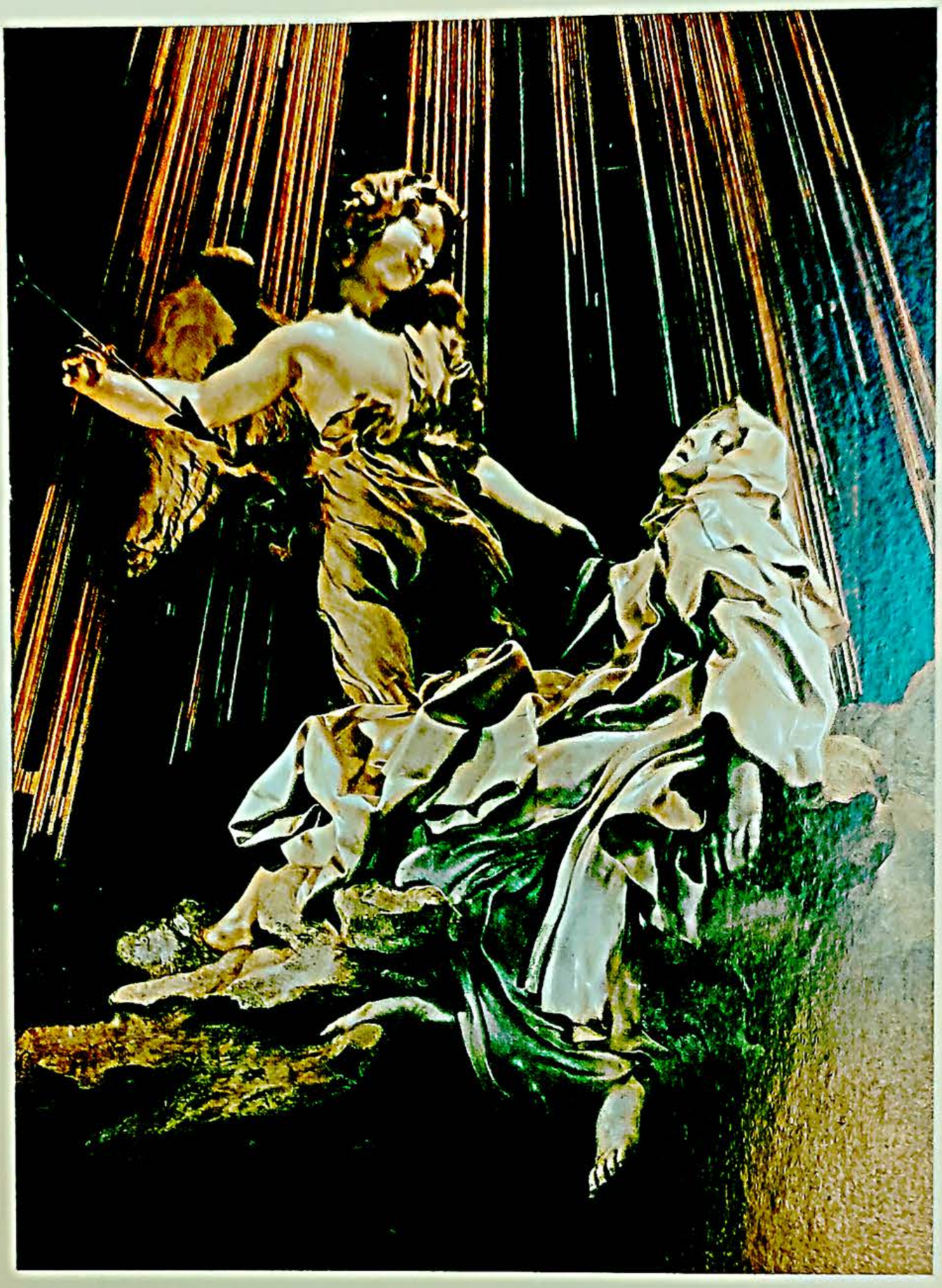
Decoraţia arhitecturală, cît şi sculpturile parcului reiau această simbolistică, asociindu-l pe Apollo cu Regele-Soare. Toate elementele se focalizează pentru a reprezenta cea mai impresionantă – din toate timpurile – apoteoză a puterii regale.



Planul castelului

Extazul Sfîntei Tereza (1645-1652)

BERNINI, biserica Santa Maria della Vittoria, Roma



© Dagli Orti

Aflată în biserica Santa Maria della Vittoria din Roma, capela Cornaro a fost comandată de Federico Cornaro, un cardinal venețian, în amintirea familiei sale. Realizarea i-a fost încredințată lui **Bernini**. Acest artist, deopotrivă arhitect, sculptor, decorator, pictor și om de teatru, a conceput o construcție monumentală, pentru a pune în valoare grupul sculptat. În spațiul relativ restrîns al capelei, Bernini organizează o adevărată scenă de teatru, în centrul căreia apare sfînta Tereza în extaz.

Descriere

Bernini realizează grupul sculptural în marmură – Sfînta Tereza și îngerul – pornind de la textele misticii spaniole. El descrie scena extazului, faptă petrecută în timpul procesului de canonizare din 1622; un înger se apropie de sfîntă, îi ridică cu o mînă marginea hainei și cu cealaltă se pregătește să-i străpungă inima și viscerele cu o săgeată din aur cu vîrful incandescent. „*Cînd și-a scos săgeata... m-a lăsat cuprinsă de dragostea lui Dumnezeu*“, scria sfînta Tereza.

Bernini plasează grupul statuar deasupra altarului și concepe un ancadrament inspirat din arhitectura unei fațade de biserică. De fiecare latură, două coloane corintice susțin un fronton în arc frînt.

În spatele sculpturii, raze executate din lemn aurit accentuează efectul produs de lumina care cade de la zenit printr-un oculus ascuns.

Pe lateralele capelei, basoreliefuri din marmură albă înfățișează loji de teatru, unde apar membrii familiei Cornaro. Acești spectatori,

© Dagli Orti

Aflată în biserica Santa Maria della Vittoria din Roma, capela Cornaro a fost comandată de Federico Cornaro, un cardinal venețian, în amintirea familiei sale. Realizarea i-a fost încredințată lui **Bernini**. Acest artist, deopotrivă arhitect, sculptor, decorator, pictor și om de teatru, a conceput o construcție monumentală, pentru a pune în valoare grupul sculptat. În spațiul relativ restrîns al capelei, Bernini organizează o adevărată scenă de teatru, în centrul căreia apare sfînta Tereza în extaz.

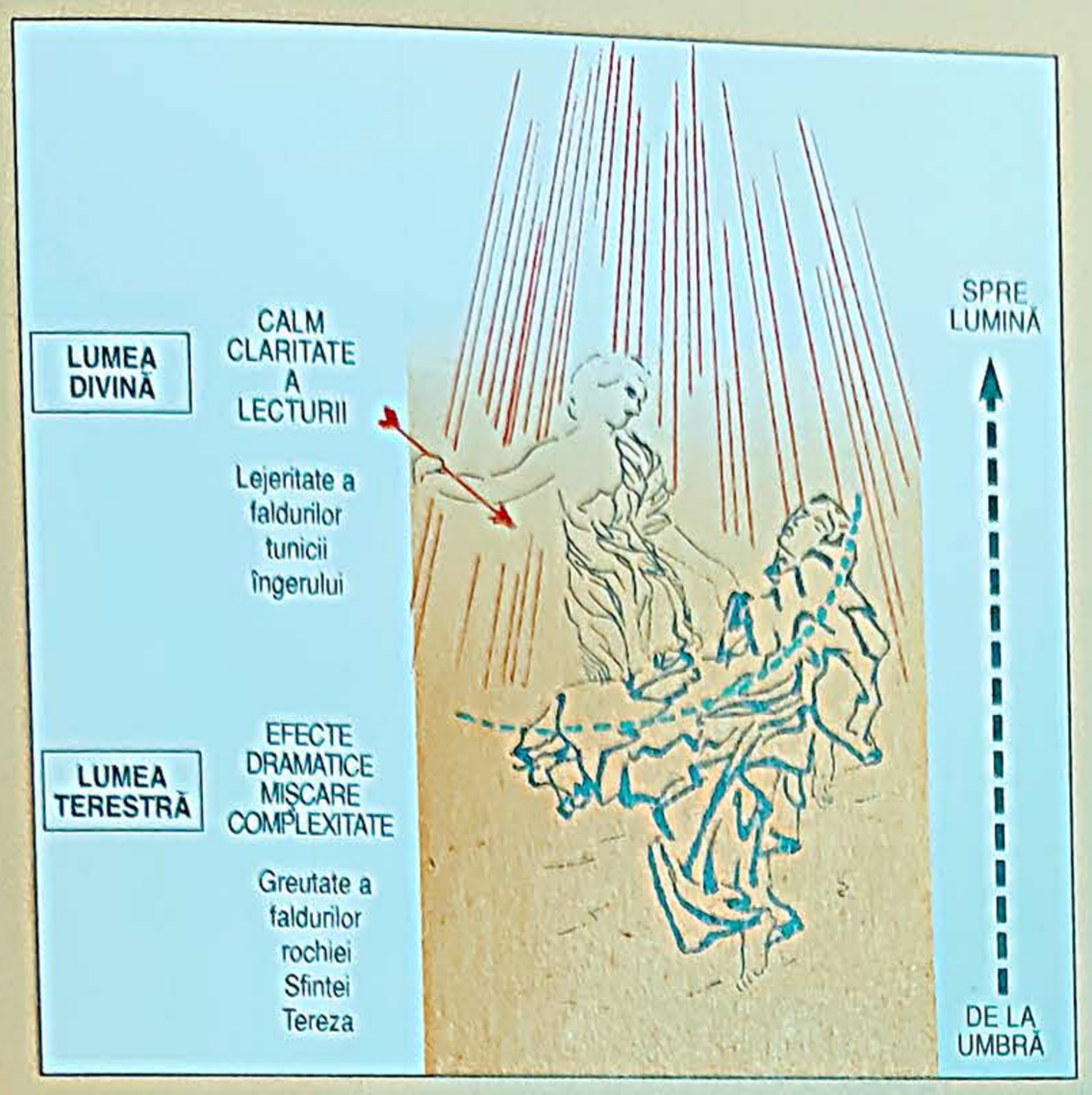
Descriere

Bernini realizează grupul sculptural în marmură – Sfînta Tereza și îngerul – pornind de la textele misticii spaniole. El descrie scena extazului, faptă petrecută în timpul procesului de canonizare din 1622; un înger se apropie de sfîntă, îi ridică cu o mînă marginea hainei și cu cealaltă se pregătește să-i străpungă inima și viscerele cu o săgeată din aur cu vîrful incandescent. „*Cînd și-a scos săgeata... m-a lăsat cuprinsă de dragostea lui Dumnezeu*“, scria sfînta Tereza.

Bernini plasează grupul statuar deasupra altarului și concepe un ancadrament inspirat din arhitectura unei fațade de biserică. De fiecare latură, două coloane corintice susțin un fronton în arc frînt.

În spatele sculpturii, raze executate din lemn aurit accentuează efectul produs de lumina care cade de la zenit printr-un oculus ascuns.

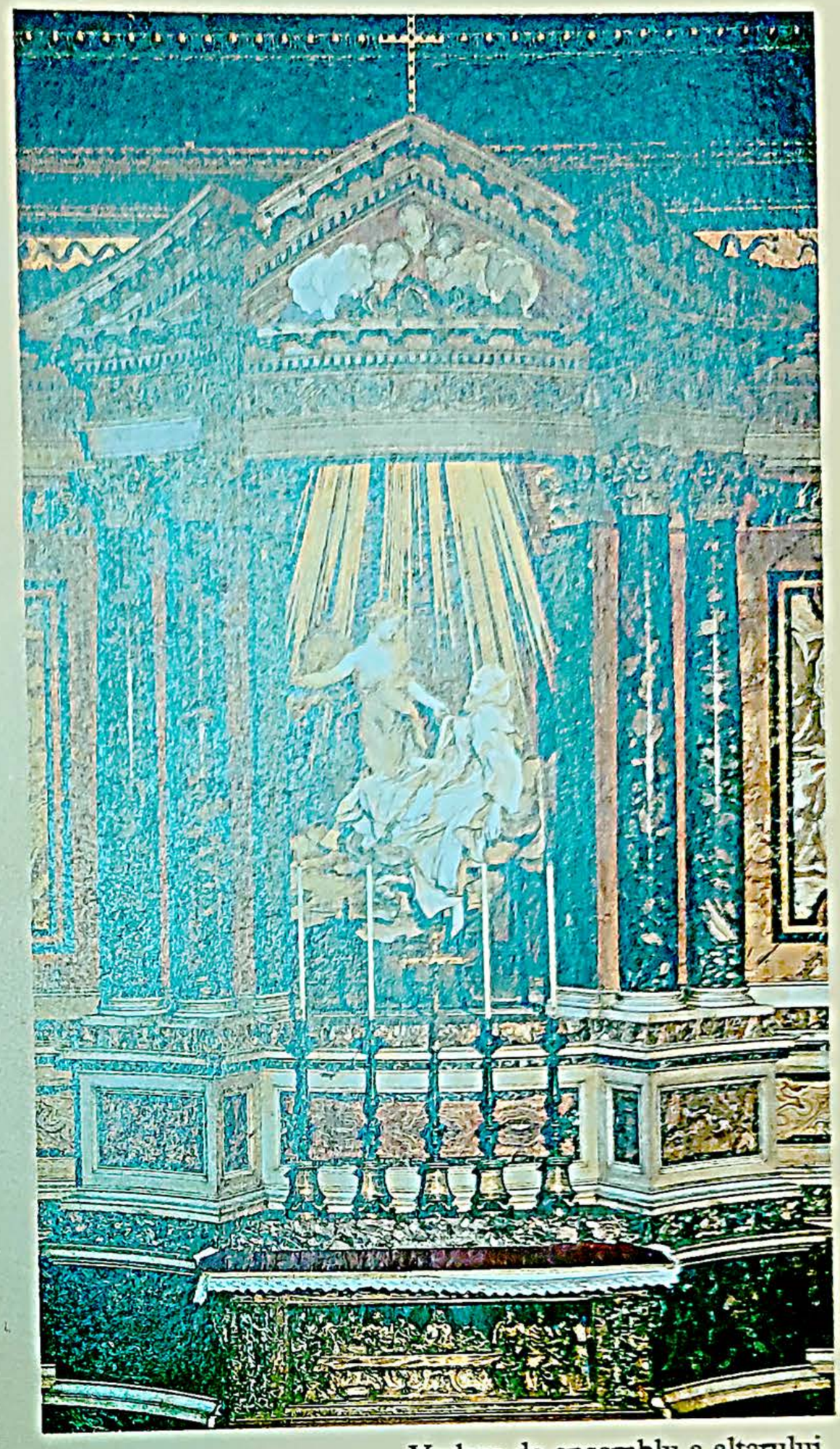
Pe lateralele capelei, basoreliefuri din marmură albă înfățișează loji de teatru, unde apar membrii familiei Cornaro. Acești spectatori,



cufundaţi într-o discuţie alertă, sînt martorii extazul sfintei Tereza (vezi p. 154).

Stil

Artist eminamente baroc, Bernini foloseşte toate mijloacele plastice pentru a ajunge la o artă totală: policromia marmurei şi a stucului pictat, amestecul de materiale preţioase, savantul joc al luminii, contrastul liniilor drepte, curbe şi contracurbe, asocierea de frontoare, balustrade, coloane şi pilaştri, basoreliefuri şi statui, efectele de perspectivă ce permit unghiuri de vedere insolite. Admirator al Antichităţii, Bernini supune decoraţia barocă unei reflecţii riguroase, ceea ce duce la utilizarea efectelor plastice unele în funcţie de altele, fapt care îl deosebeşte total de Borromini.



Vedere de ansamblu a altarului.
© Scala

Comentariu

Bernini nu a lăsat nici o lucrare teoretică. Legăturile sale strînse cu Compania lui Isus l-au convins să lucreze pentru răspîndirea credinţei. Fidel programului stabilit de conciliul de la Trento, el vrea să încînte privirile şi să emoţioneze. Pune în joc toate resursele artei pentru a obţine o maximă senzualitate. În acelaşi timp, *Rugăciunile sfîntului Ignaţiu* recomandă trăirea credinţei cu toate simţurile şi prin intermediul imaginaţiei.

În *Extazul sfintei Tereza*, voluptatea este omniprezentă. Îngerul surîzînd seducător seamănă cu o iubire devastatoare. Sfînta Tereza, fremătîndă, trăieşte lăuntric, sub faldurile învolburate ale hainei de călugăriţă, corpul ei pare convulsionat de un spasm de suferinţă-plăcere. Limbajul lui Bernini reuşeşte într-o manieră inegalabilă să exprime ceea ce scapă percepti-bilului: beatitudinea cerească, extazul mistic.

Îngerul. Detaliu.
© Dagli Orti

Autoportretele lui Rembrandt

Autoportret cu tocă și cu lanț de aur (1633).
Muzeul Luvru, Paris.
© Hubert Josse

În secolul XVII, portretul baroc de ceremonie se răspîndește în Europa. Însă reprezentarea grandilocventă este lipsită de sens pentru burghezii olandezi. Portretul trebuie să reflecte prosperitatea lor netulburată, dînd dovadă de realism în descrierea costumelor și în expresivitatea figurilor.

Autoportretele lui Rembrandt se înscriu în acest context. Ele constituie un cîmp de experiență privilegiat, unde artistul poate să testeze pînă la limita extremă schimbările provocate asupra fizionomiei de vîrstă și de diferitele stări de spirit.

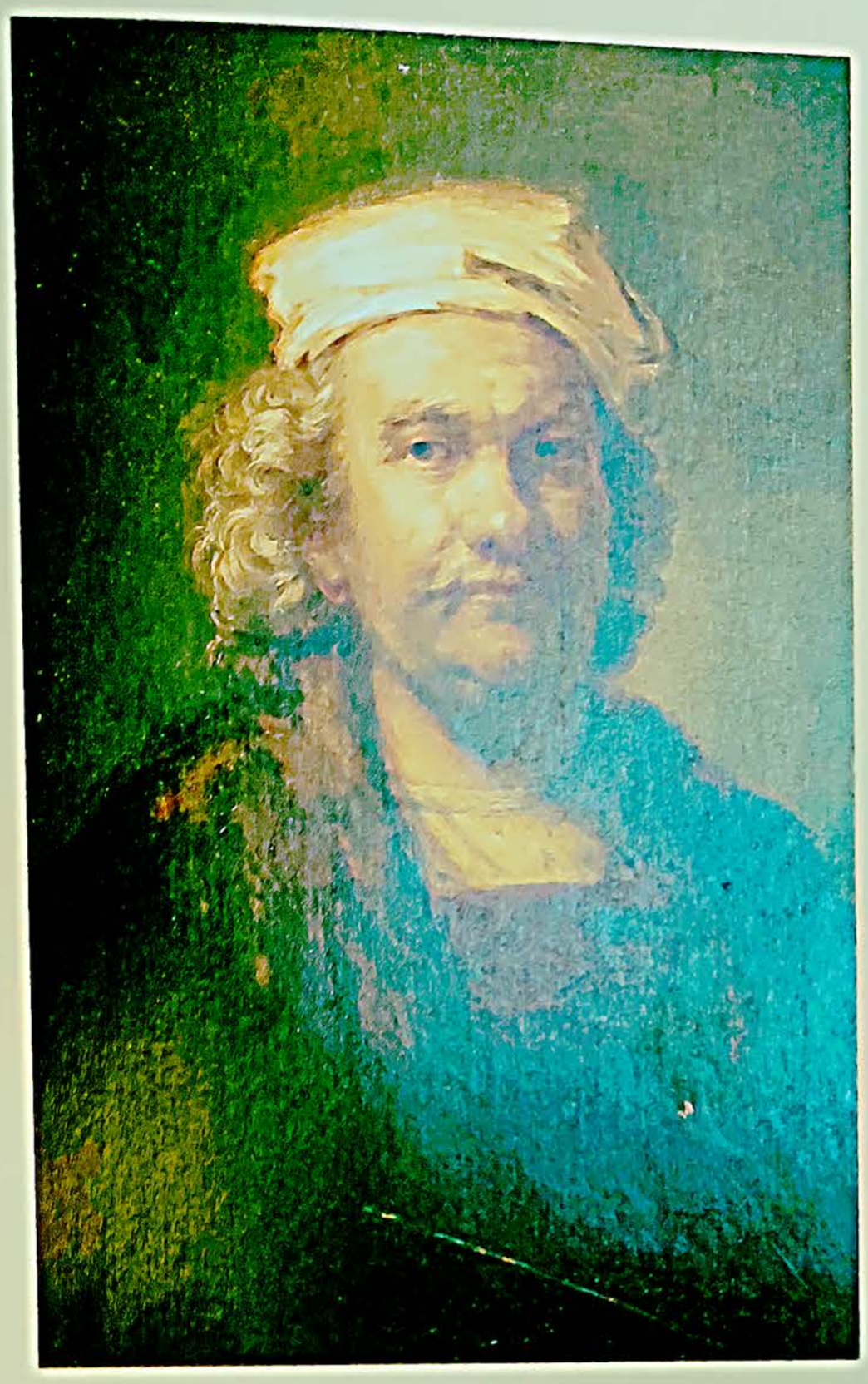
Descriere

Rembrandt realizează, de la douăzeci de ani pînă în 1668, anul morții sale, aproape șaizeci de autoportrete, mai mult de douăzeci de gravuri și o duzină de desene care îl reprezintă. Această suită continuă nu are echivalent în istoria artei.

În portretele sale de tinerețe, Rembrandt se reprezintă în plină lumină, îmbrăcat cu un costum bogat, care îi dă o înfățișare flatantă. El apare vesel, strălucitor, cu buze senzuale. Este tînărul pictor la modă, căruia îi reușește totul.

În *Autoportretul* de la Prado, lasă să apară o răsturnare a personalității. Sfînta Taină, supranaturalul încep să mijească și reprezentarea bunurilor materiale tinde să se estompeze. Bijuteriile dispar, pălăriile împodobite fac loc turbanelor fără formă. Lîngă artist se păstrează cîteva obiecte esențiale, cum sînt paleta și pensulele. Apoi, orice referire la existența materială se șterge, rămînînd vizibilă numai fața în mijlocul tenebrelor care o învăluie. Urmează această coborîre progresivă în singurătate, prin intermediul ultimelor autoportrete. Privirea devine visătoare, nu mai este decît reflexul unei licăriri interioare.

În *Autoportretul* de la Galeriile Uffizi, pictorul se prezintă fără complezență. Viața fizică se stinge și opera cîștigă în aprofundarea realității interioare.



Autoportret. Muzeul Prado, Madrid. © Dagli Orti

Autoportret la bătrînețe, Galeriile Uffizi, Florența. © Nimatallah/Artephot

Tehnică

În aceste *Autoportrete,* Rembrandt folosește o paletă restrînsă de culori. El refuză strălucirea vermillonului sau a verdelui smarald, pe care le regăsim în alte lucrări. Se folosește de brun, ocru și galben, și această economie de culori îi permite să exalte cu un plus de intensitate puterile expresive ale materiei picturale. Artistul jonglează cu împăstări• rapide și cu transparența glasiului•, ajungînd astfel la o bogăție de expresie incomparabilă. Glasiurile ocupă un loc primordial în tehnica lui Rembrandt. El le așterne deasupra împăstărilor pline de alb sau de gri, pentru a da zonelor de lumină o strălucire care iese deasupra tonalităților închise. Şi umbrele le redă prin glasiuri puse peste tonuri întunecate. Această tehnică dă o luminozitate și o profunzime insondabilă suprafețelor colorate.

Rembrandt aplică o vopsea grasă în tușe largi, compacte, sau acoperă pînza cu frotiuri•. Pasta este pusă cu pensula sau cu cuțitul, în scopul obținerii unor efecte mai puternice.

Rembrandt folosește magistral tehnica clar-obscurului. În pictura sa, lumina nu mai dă impresia că luminează lucrurile printr-un ecleraj exterior, ci pare că țîșnește chiar din interiorul obiectelor.

Comentariu

De-a lungul anilor, căutările lui Rembrandt depășesc puțin cîte puțin descrierea de suprafață pentru a se consacra unei introspecții profunde care are drept scop scoaterea la lumină a secretelor cel mai adînc ascunse ale sufletului. Pictorul observă cu calm propriul eu și își analizează drumul individual marcat de suferințe, lipsă de înțelegere și dificultăți care îi jalonează ultima perioadă a existenței. Această umbră deasă, în care artistul își scufundă tot mai mult, pe zi ce trece, pînzele, ne atrage definitiv atenția și poate să rezume în sine traiectoria întregii umanități.

Răpirea fiicelor lui Leucip (către 1618)

Peter Paul RUBENS, pinacoteca din München

© Blauel/Gnamm-Artothek

În timpul şederii sale în Italia, între 1600-1608, Rubens a asimilat lecţiile maeştrilor italieni. În urma contactului cu lucrările lui Tiziano şi Veronese, a dobîndit o extraordinară măiestrie tehnică. Rubens a adus din Italia gustul pentru pînzele de dimensiuni mari, care aveau să înlocuiască lucrările mici ale predecesorilor săi flamanzi. Între 1610 şi 1618, arta lui Rubens suferă o evoluţie, pictorul depărtîndu-se de tot ceea ce este neimportant, pentru a atinge monumentalitatea. Rubens are 40 de ani atunci cînd realizează *Răpirea fiicelor lui Leucip*.

Subiect

Această pînză de dimensiuni impresionante (2,09 x 2,28 m) povestește episodul răpirii celor două prințese Phoebe și Telaira, fiicele regelui Tesaliei, de către cei doi semizei Castor și Pollux, născuți din dragostea Ledei cu Zeus. Rubens alege o compoziție cu puține personaje. El renunță la escorta tinerelor servitoare ale fiicelor regelui, pentru a nu înfățișa decît patru figuri strîns înlănțuite, împreună cu cei doi cai. Doi amorași, abia vizibili, țin caii de căpăstru. Rubens își plasează personajele în fața unui peisaj dominat de un imens cer albastru.

Compoziție

Toate elementele sînt cuprinse într-o mișcare generală, înscrisă într-o compoziție circulară în care volumele se confruntă și își răspund reciproc de-a lungul unei mari diagonale dinamice (crochiu 1). Femeia din dreapta, jos, pare a se opune răpirii. Arcurile de cerc concentrice din centrul C, situat la extremitatea mîinii sale drepte, confirmă această mișcare de rezistență. Creînd un contrast, un fascicul de linii pleacă din centrul tabloului și se deschide în partea de sus. Această dispunere reușește să exprime chemarea de iubire care se citește în atitudinea celei de-a doua prințese.

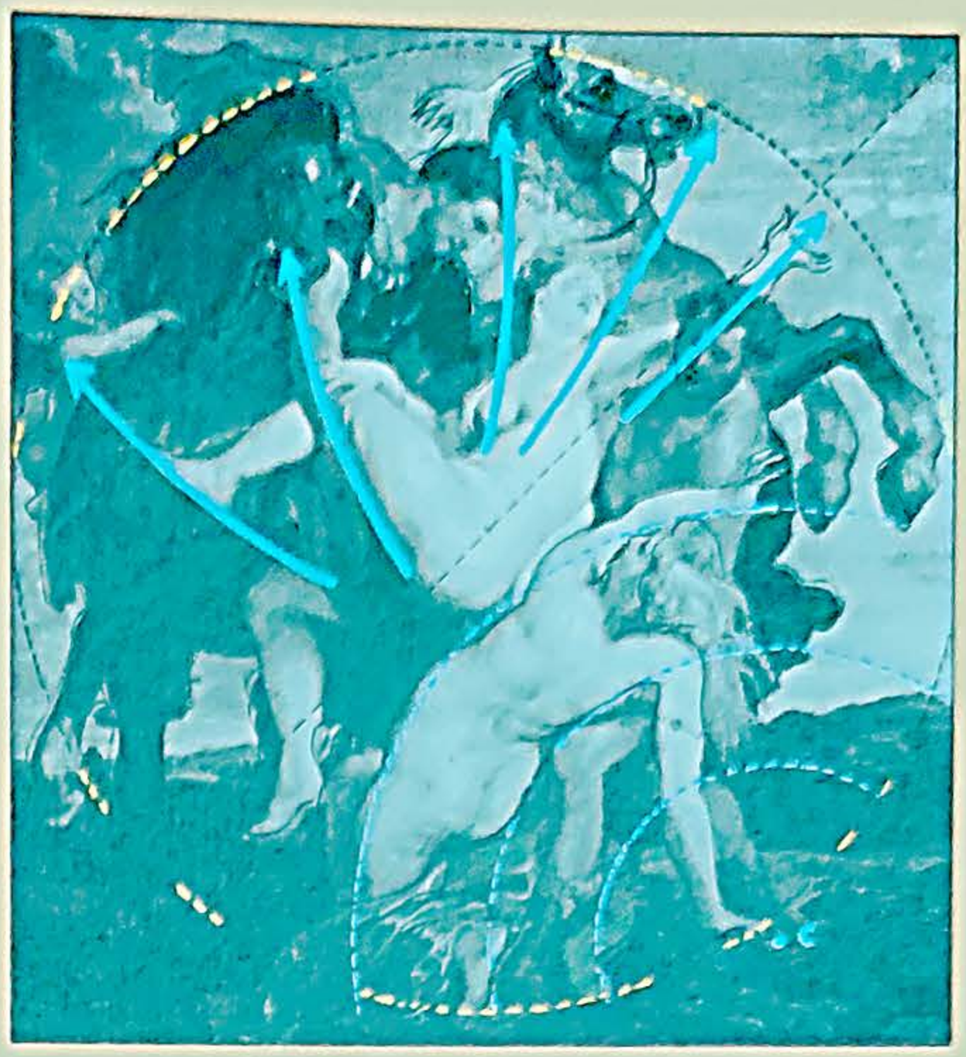
Rubens își construiește compoziția pe un ansamblu de curbe și contracurbe (crochiu 2). Două axe turnante (desenate cu roșu) se întretaie pentru a aduna laolaltă diferitele personaje și pentru a alcătui o singură mișcare continuă, tipică pentru spiritul baroc. Toate celelalte elemente ale tabloului se înlănțuie după același principiu al curbei în S și creează un traseu neîntrerupt.

Pentru a accentua efectul răpirii, Rubens plasează linia orizontului foarte jos.

Arta nudului

Rubens se afirmă ca maestrul nudului feminin. El reia acest subiect în numeroase lucrări. Corpurile celor două prințese, de o goliciune încîntătoare, se oferă privirilor noastre. Culorile lor calde, cu tonalități sidefii, accentuează forța senzuală a picturii. Culorile întunecate ale celor doi bărbați, ca și cele ale cailor cabrați, scot în plus în evidență prospețimea pielii celor două surori. Acest contrast întărește jocurile de lumină de pe carnația roz și de pe părul blond. Încărcătura de roșu în umbrele ușoare dă impresia unei vii circulații sangvine.

Rubens știe să folosească tușa. El alătură tușe rapide și frotiuri abia atinse, pentru a da noi nuanțe nudurilor sale opulente. El marchează accentele luminoase prin virgule sau picături de culoare, și imprimă pensulei o mișcare de torsiune care îi permite să redea rotunjimile musculaturii. Rubens exaltă culorile folosindu-se de



Crochiu 1 © Blauel/Gnamm-Artothek

Crochiu 2

raporturile dintre complementare: roșul carmin și vermillonul mantiilor răspund culorii verzi a peisajului, galbenul aurit al drapajului aruncat în prim plan dă replica culorii albastre a cerului.

Comentariu

Oricare ar fi subiectul tratat de Rubens, traducerea picturală reflectă mereu o energie remarcabilă și o senzualitate aprinsă. Acest pictor deține talentul de a reda mitologia la fel de vie și de prezentă ca și portretele contemporanilor săi. El înalță un imn bucuriei și gloriei vieții într-un stil liric, expresia celui mai minunat spirit baroc.

Retablul catedralei din Toledo, Spania.
© Artephot/Oronoz

Capitolul 11

Rococoul

Un gust nou pentru motivul decorativ „rocaille“ – adică imitaţia grotelor, a cochiliilor, a concreţiunilor – apare în decoraţia interioară în Europa, la începutul secolului XVIII. Detractorii lui i-au deformat numele în rococo, care îi va rămîne şi va denumi curînd noul stil care se răspîndeşte în toată Europa şi în coloniile spaniole şi portugheze.

Spre deosebire de Renaştere sau baroc, această estetică, răspîndită între anii 1720-1760, s-a dezvoltat fără a avea conştiinţă de sine şi fără a fi susţinută de un suport teoretic. Nu este nici o revoltă declarată împotriva epocii precedente, aşa cum fusese manierismul. Formele rococo au evoluat de la sine plecînd de la contextul baroc, detaşîndu-se pe nesimţite de el. În timp ce valorile dominante ale epocii anterioare se estompează, omul secolului XVIII se lasă pătruns de spiritul fraternităţii universale şi al scepticismului care caracterizează secolul Luminilor. Arta pe care el o produce se defineşte prin insolenţă, prin intimitate şi refuzul teatralităţii care dominase stilul barocului. Trăsătura caracteristică este, probabil, această bucurie de nestăvilit care dă naştere unei intense activităţi creatoare în toate domeniile artei şi în special în artele decorative.

Jacques de LAJOUE (1686-1761).
Paravan. Ulei pe hîrtie maruflată (1735).
Petit Palais, Paris.
© Hubert Josse

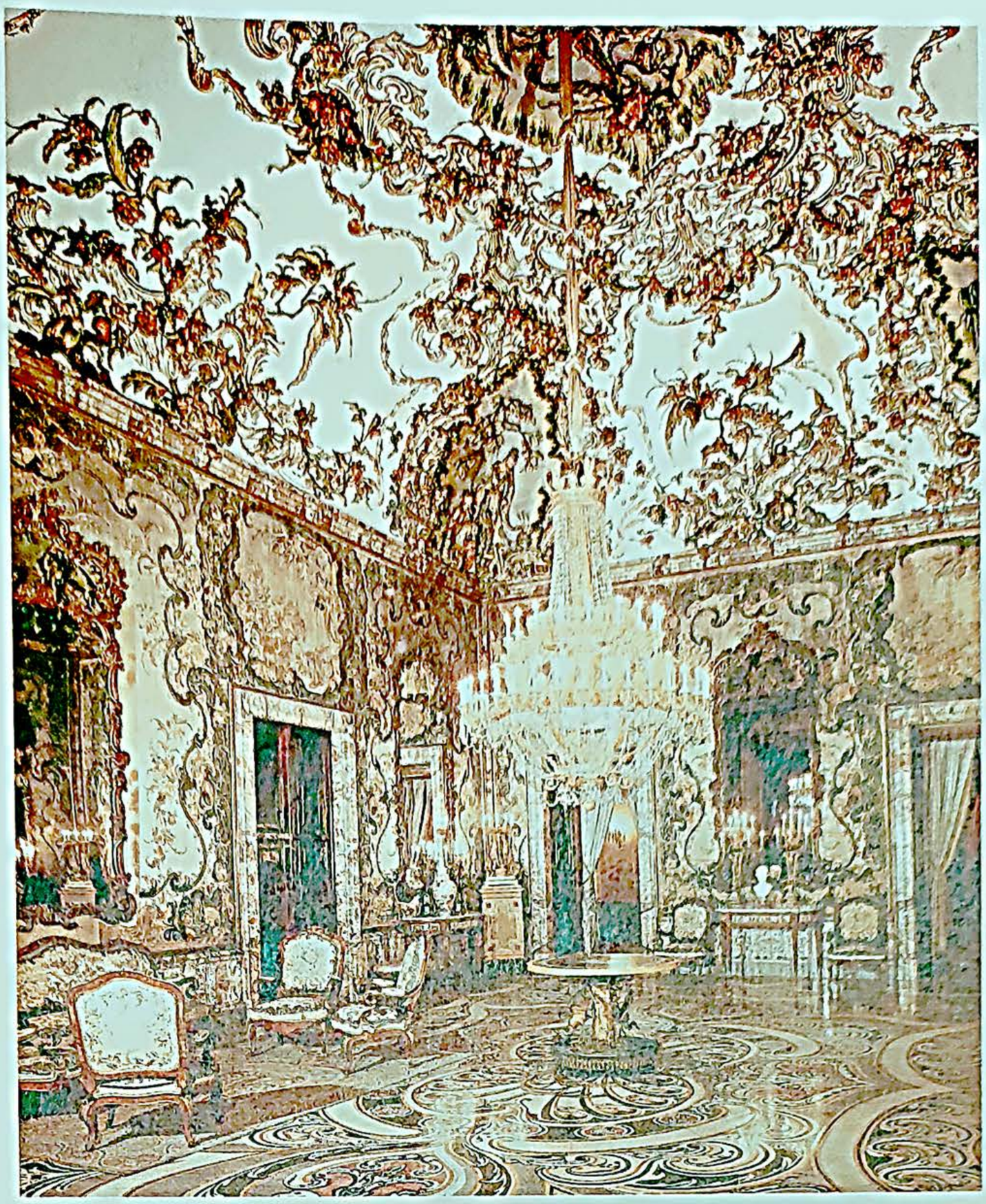
Intimitatea şi simţul sărbătorii

Germain BOFFRAND (1667-1754),
Salonul prinţesei de Soubise.
Palatul Soubise, Paris.
© Hubert Josse

Curios este că rococoul s-a manifestat mai întîi în Franţa. Domnia lui Ludovic al XIV-lea a durat prea mult timp şi zilele faste ale Regelui-Soare se sting în bigotismul bătrînului monarh. Maiestuozitarea impozantă a palatului Versailles, lipsit de sărbători, plictiseşte acum elita cultivată sau frivolă care începe să se reunească în elegantele saloane ale reşedinţelor pariziene. Ceremonialului rigid al secolului lui Ludovic al XIV-lea îi va urma intimitatea galantă a regenţei şi, în momentul în care slăbeşte autoritatea exercitată asupra artelor de către clasicismul academiilor, sensibilitatea barocă reapare, înveşmîntată însă în alte podoabe şi în serviciul altor idealuri.

Într-o primă etapă, rococoul va fi un nou tip de ornament, generator de decoraţiuni inovatoare pentru interioarele acestor palate în care locuieşte o societate mondenă şi luminată, care iubeşte îndrăzneala, exotismul, fantezia şi natura. Acest stil uşor şi rafinat rimează de minune cu apartamentele moderne, în care camerele, mai

Matthäus Daniel POPPELMANN (1662-1736),
Pavilionul Zwinger din Dresda, Germania. © Champollion/TOP



Salonul Gasparini al Palatului regal din Madrid, Spania.
© Oronoz/Artephot

mici, au acum destinaţii precise: salonaşe, budoare, săli de baie.

În ţările în care barocul este predominant, rococoul se însinuează încă şi mai discret, transformînd din interior – pînă ajunge s-o golească complet de sens – această artă monumentală care lasă un loc atît de mare decoraţiei. Arta barocă trăise o sută de ani şi ideile care o susţineau sînt depăşite. Problemele religioase, întîietatea Bisericii romane, nu mai sînt pe primul loc al preocupărilor; se preferă dezbaterile filosofice sau politice. Dacă marile proiecte urbanistice nu au dispărut, în schimb arhitectura privată dezvăluie cele mai frumoase compoziţii rococo.

Idealurile noi de toleranţă şi de libertate se opun dorinţei de a surprinde şi de a domina, după care s-a ghidat arta secolului XVII, fie ea barocă sau clasică, după cum se opun de altfel şi unei revoluţii în artă. Rococoul se manifestă deci ca o simplă transformare a decoraţiei, apoi se extinde firesc la sculptură şi la pictură. Totuşi, în Germania, el cucereşte arhitectura unde, curios, se află la originea unor monumente grandioase, atît civile cît şi religioase, impunîndu-se simultan ca un import francez şi ca o dezvoltare logică a barocului tîrziu.

François de CUVILLIÉS (1695-1768) a fost decoratorul *teatrului Rezidenz (Residenztheater)*, la München.
© Werner Neumeister, München

Graţia triumfătoare

François Thomas GERMAIN, *Capac pentru acoperit mîncarea, din argint*, aparţinînd regelui João I al Portugaliei. Muzeul Luvru, Paris. © R.M.N.

Jean-Baptiste PIGALLE (1714-1785), *mormîntul mareşalului de Saxonia*. Biserica Sfîntul Toma, Strasbourg. © Lauros/Giraudon

Impulsiv, capricios şi plin de vitalitate, rococoul are ca punct de plecare munca creatorilor de motive decorative. Împărtăşind entuziasmul generalizat pentru lumea naturală şi profitînd de progresele botanicii şi ale zoologiei, remarcabile în epocă, aceşti artişti realizează ornamente care sînt ulterior aplicate tuturor pieselor care aparţin la ceea ce se cheamă artă minoră. Orfevrăria, mobilierul şi lambriurile devin purtători ai noului gust; o adiere de aer proaspăt se simte peste solemnitatea caracteristică interioarelor baroce şi clasice. Bijutierii **Germain***, tată şi fiu, sînt creatorii celor mai frumoase piese rococo. După edictul din 1759, prin care Ludovic al XVI-lea ordonă topirea serviciilor de metal, vesela din porţelan devine un produs de lux şi faianţa adoptă formele rococo ale orfevrăriei.

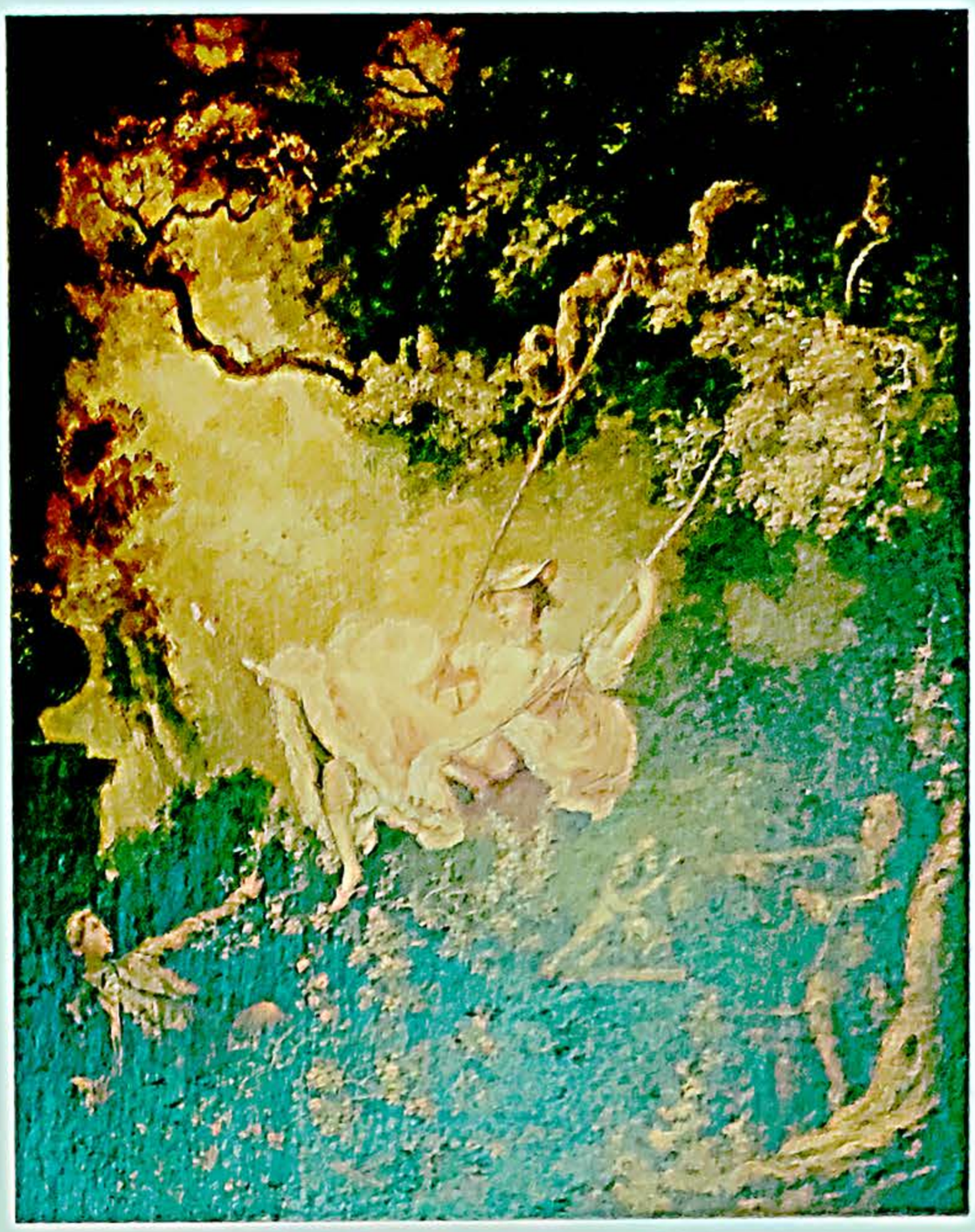
Gilles Marie Oppenordt (1672-1742), autor al retablului *bisericii Saint-Sulpice* din Paris, apoi **Juste Aurèle Meissonnier** (1695-1750) desenează numeroase modele şi le răspîndesc prin intermediul albumelor de gravuri. Acest stil cu linii sinuoase, plin de o extraordinară graţie, este minunat reprezentat în *salonul oval al palatului Soubise** (p. 176) de **Germain Boffrand**. Lemnul aurit, stucul şi mobilierul se conjugă pentru a crea un spaţiu omogen, în care lumina joacă un rol preponderent. Picturile, care ocupau un spaţiu atît de mare în locuinţele epocii precedente, sînt aruncate într-un spaţiu imprecis, între pereţi şi plafon, şi pierd din solemnitate în avantajul temelor uşoare care se armonizează perfect cu ansamblul decoraţiei.

Dacă, în Franţa, arhitectura rococo nu depăşeşte deloc spaţiile interioare, ducatul de Lorena face excepţie şi *piaţa Carrière*, la Nancy, pe care ducele Stanislas a comandat-o lui **Emmanuel Héré** (1705-1763), este modelul francez al stilului aplicat la urbanism. Tot la Nancy, lui **Jean Lamour** îi aparţin grilajele din fier forjat şi bronz aurit din *piaţa Stanislas*, şi lui **Barthélemy Guibal** naturalista *fîntînă a lui Neptun şi a Amfitritei*, cu elemente care imită stîncile *(rocaille)*.

Sculptura din această perioadă se îndepărtează de emfaza pe care o cunoscuse în secolul XVII şi îşi fac apariţia noi motive, cum ar fi busturile de femei surîzătoare şi cochete. **Étienne Falconet** (1716-1791), sculptor preferat al doamnei de Pompadour şi autor de tratate şi de desene pentru porţelanurile de Sèvres, dă sculpturilor sale o graţie puţin fadă, al cărora model îl reprezintă statuia lui *Petru cel Mare de la Sankt Petersburg*. Mai tîrziu **Clodion** (1738-1814) impregnează cu o sensibilitate bucolică statuile şi altoreliefurile sale din cărămidă arsă.

În acelaşi timp, alţi sculptori exploatează tendinţe şi căi de expresie care vor fi determinante pentru naşterea neoclasicismului, la sfîrşitul secolului. Astfel **Bouchardon** (1698-1762) – căruia îi aparţine *fîntîna Anotimpurilor*, la Paris, şi foarte elegantul *Amor cioplindu-şi arcul din măciuca lui Hercule* – regăseşte drumul Antichităţii. La fel, **Jean Antoine Houdon** (1741-1828) dovedeşte o sensibilitate de factură neoclasică în portretele-bust şi în figurile mitologice precum celebra *Diana*, din care naturalismul flatant al rococoului n-a dispărut. **Jean-Baptiste Pigalle** va menţine stilul emfatic al secolului trecut, îmbinînd dinamismul baroc cu grandoarea clasică în monumente funerare cum este cel al *mareşalului de Saxonia**, la Strasbourg. El ştie, în acelaşi timp, să revină la maniera de redare fidelă preluată de la antici în lucrări mai puţin austere, precum *Mercur punîndu-şi sandalele*.

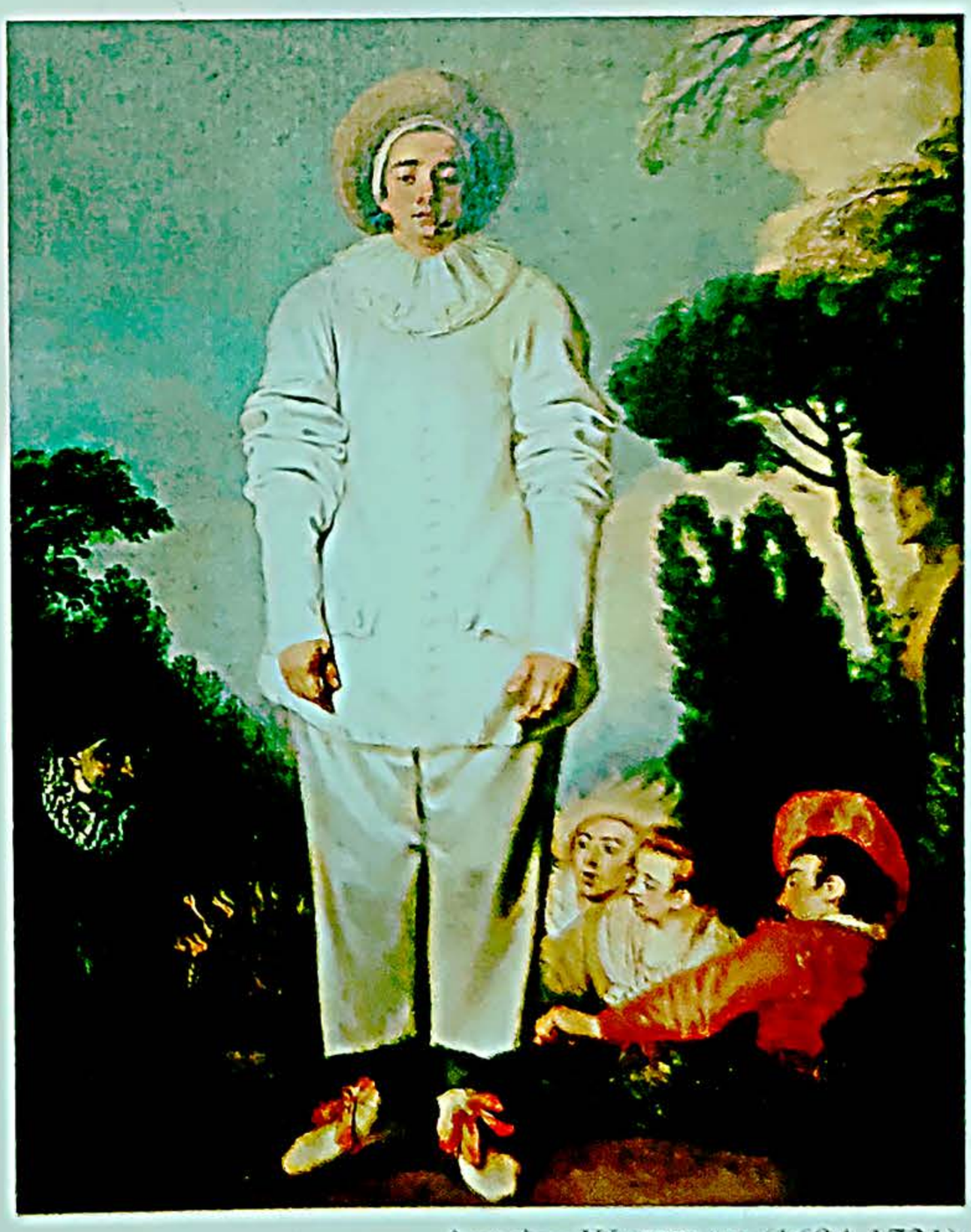
Pictura va juca un rol fundamental în transmiterea valorilor care sînt preţuite în societatea acestor timpuri, în care frumuseţea temelor galante ascunde uneori o nelinişte mai profundă ce anunţă epoca marilor transformări. În opera lui **Watteau*** se simte influenţa lui Rubens, dar dizolvată într-o nostalgie ce nu-şi găseşte liniştea şi se traduce prin peisaje în care personajele se scaldă într-o dulce penumbră aurită. Tablourile sale, precum *Îmbarcarea pentru Cythera* sau *Cîmpiile Elysee*, exprimă dezamăgirea care se ascunde în spatele bucuriei de a trăi – uneori în mod superficial – şi care marchează, de asemenea, aceşti ani. **François Boucher** (1703-1770) încarnează cu mai multă francheţe şi fără idei preconcepute frivolitatea rococo în capriciile galante precum *Diana scăldîndu-se* sau *Parcul cu cerbi*. Deşi cu o expresie mai viguroasă, *Femei la scăldat* sau *Leagănul** de **Jean Honoré Fragonard** se fac ecoul aceleiaşi stări de spirit.



Jean Honoré FRAGONARD (1732-1806), *Leagănul*. Muzeul Lambinet, Versailles. © Dagli Orti

Ţările din nord

În ţările germanice, rococoul se întîlneşte mai întîi în arhitectură şi numeroase edificii de la începutul secolului XVIII, cum sînt *Belvedere* din Viena (către 1720) sau *Zwinger** (p. 176) din Dresda (1711) ale lui **Matthäus Daniel Pöppelmann**, semnalează tranziţia barocului spre perioada de maturitate a rococoului. Acesta se manifestă într-o manieră triumfală în diverse palate precum *Amalienburg*, la Copenhaga, de **François de Cuvilliés**, sau *Reşedinţa prinţului-episcop la Würzburg* al cărui principal autor este **Balthasar Neumann** (1687-1753). Lui i se datorează şi una dintre cele mai importante biserici ale acestei perioade, *Vierzehnheiligen* în Franconia Superioară, cu faţada ei convexă, zveltă şi extrem de elegantă. În interiorul marilor biserici, construite sau restaurate în această perioadă, rococoul produce cele mai expresive dintre lucrările sale, în decoraţiuni care sugerează o ambianţă optimistă şi festivă şi unde



Antoine WATTEAU (1684-1721), *Pierrot* (numit şi *Gilles*). Muzeul Luvru, Paris. © Hubert Josse

Thomas GAINSBOROUGH (1727-1788). *Lady Howe*, Kenwood House. © English Heritage

albul şi aurul – care domină – creează aproape un fel de imagine abstractă. Cele mai reprezentative biserici sînt cele din *Weingarten* de **Quirin Asam**, şi mai ales cea de la *Ottobeuren* de **Johann Fischer von Erlach**, adevărată sinteză a rococoului german. În domeniul profan, interiorul *teatrului Residenz* (p. 177), la München de **François Cuvilliés** se scaldă într-o atmosferă de extrem rafinament.

Ca şi barocul, rococoul este acceptat cu entuziasm în Prusia sub impulsul mecenatului lui Frederic al II-lea, care colaborează, de altfel, la construcţia *palatului Sans-Souci*, la Potsdam, al cărui arhitect este **Georg von Knobelsdorff**. Articulaţia subtilă a suprafeţelor curbe şi drepte şi decoraţia naturalistă de o plasticitate ieşită din comun ating un punct culminant în acest edificiu.

Ca şi în cazul barocului, rococoul a găsit un ecou în Suedia, unde se reflectă în decoraţia interioară a cîtorva palate, în timp în Anglia îşi găseşte aplicaţia în domenii strict legate de arta decorativă, cum sînt porţelanul sau mobilierul. În această din urmă ramură, influenţa lui **Thomas Chippendale** (1718-1779) va avea o asemenea anvergură, încît termenul „Chippendale“ va da numele unui stil.

Tot în Anglia îşi face apariţia una dintre cele mai interesante şcoli de pictură ale acestei perioade, purtînd amprenta influenţei lui Watteau şi Fragonard, şi unde se dezvoltă în special o remarcabilă artă a portretului. În acest gen, rococoul se exprimă cu o eleganţă calmă şi lipsită de afectare, care atinge apogeul în opera lui **Thomas Gainsborough,** autorul cîtorva magistrale exemple, de felul portretelor *Doamna Siddons* şi *Lady Howe**.

Filippo VALLE (1697-1768), altorelief, *Buna-Vestire*. Biserica San Ignazio, Roma. © Scala

Italia

În Italia, exprimarea prea puternică a barocului face dificilă răspîndirea rococoului, dar în noua viziune poate fi inclusă totuşi sculptura produsă la mijlocul secolului, cum este cea a lui **Filippo Valle**, bine ilustrată de altorelieful *Buna-Vestire** în biserica San Ignazio, la Roma. La fel de sensibilă este şi creaţia cîtorva pictori veneţieni, cum sînt **Francesco Guardi** (1712-1793), a cărui tuşă liberă se aplică perfect stilului rococo, precum şi zborurile în spaţiu ale lui **Giambattista Tiepolo***. **Antonio Canal**, zis **Canaletto** (1697-1768), se diferenţiază mult faţă de compatrioţii săi în privinţa preciziei minuţioase cu care redă cea mai fidelă imagine a Veneţiei, oraşul său. Ca pretutindeni în Europa, rococoul se regăseşte mai ales în decoraţia interioară, ca în palatele Turin şi Caserta, de la Napoli, dar şi în porţelan, de care se foloseşte pentru decorarea unor pereţi întregi, evocînd sugestiv interioarele chinezeşti.

Giambattista TIEPOLO (1696-1770), *Gloria Spaniei*
(detaliu), frescă de pe plafonul sălii tronului.
Palatul regal, Madrid.
© Artephot/Martin

Peninsula iberică

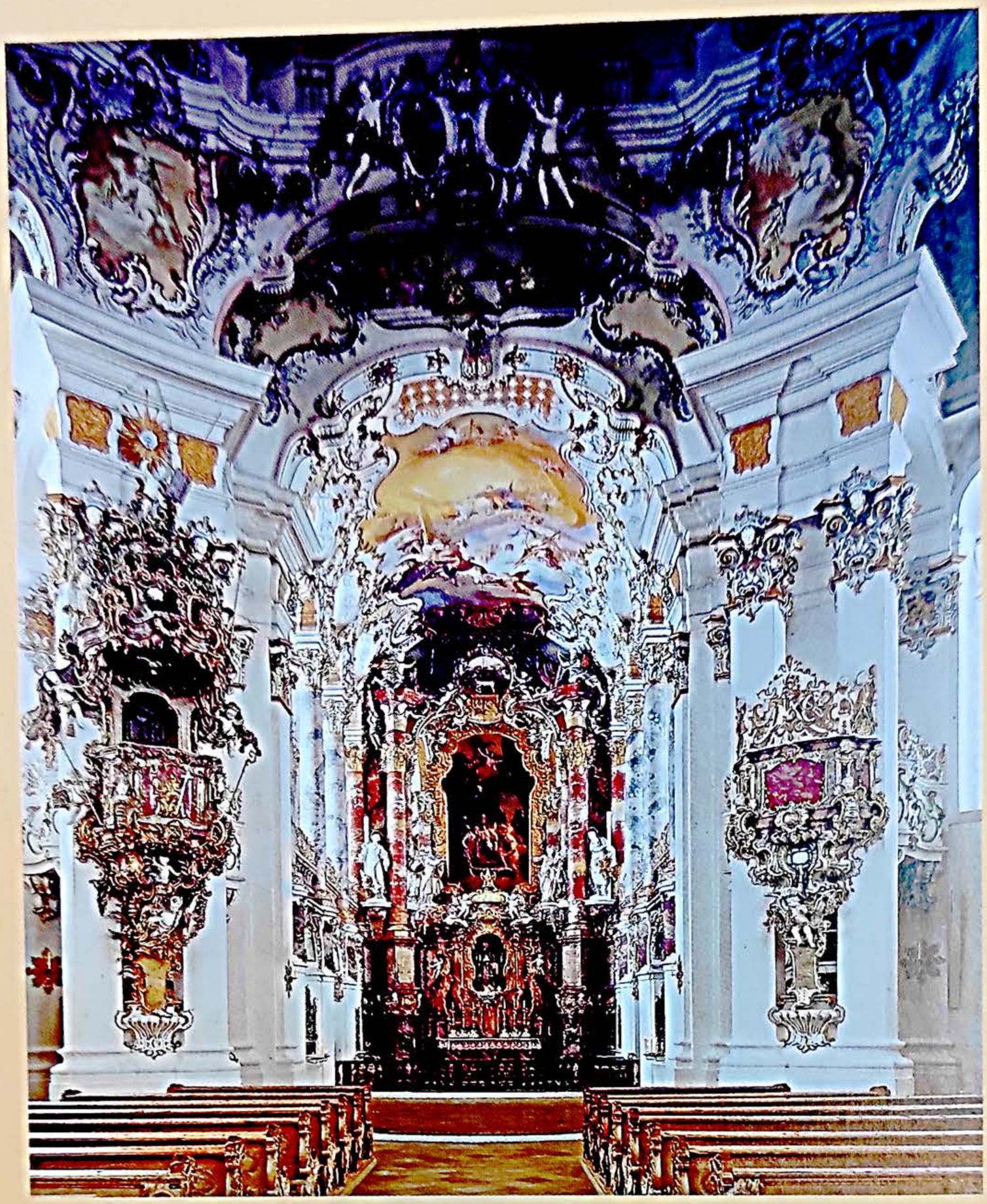
În extrema occidentală a Europei, rococoul a găsit un teren favorabil şi formele sale sînt străbătute de un suflu încă impregnat de plastica barocă. În Peninsula iberică se realizează unele dintre cele mai ingenioase creaţii. Este cazul spectaculosului retablu în marmură roz şi albă* (p. 174) numit „transparente", de la *catedrala din Toledo*, de **Narciso Tomé**, sau de *palatul marchizului Dos Aguas*, la Valencia, de **Rovira** şi **Vergara**. În Portugalia, rococoul se instalează la Braga, prin lucrările lui **André Soares**: *biserica Falperra** şi palatul numit „*Casa do Raio*".

Adus de portughezi, rococoul se răspîndeşte şi în Brazilia, în special în statul Minas Gerais, unde cunoaşte fascinante creaţii precum *biserica Sao Francisco* la Ouro Preto, de **Antonio Francisco Lisboa** zis **O Aleijadinho** (micul infirm).

Faţada *bisericii Falperra*, Braga, Portugalia.
© Arhivele naţionale de fotografii, Lisabona.

Biserica de la Wies (1745-1754), Bavaria

Dominikus ZIMMERMANN



© Artephot/
Marco Schneiders

Biserica pentru pelerinaj de la Wies se află nu departe de Steingaden, în sudul Bavariei. Ea este lucrarea fraţilor Zimmermann: Dominikus (1685-1766), ca arhitect, şi Johann Baptist (1680-1756), ca pictor.

Construită „pe cîmpie“ *(die Wies)*, biserica este loc de pelerinaj la statuia din lemn a lui Isus Christos biciuit, prezentată într-o nişă, deasupra altarului principal.

Plan

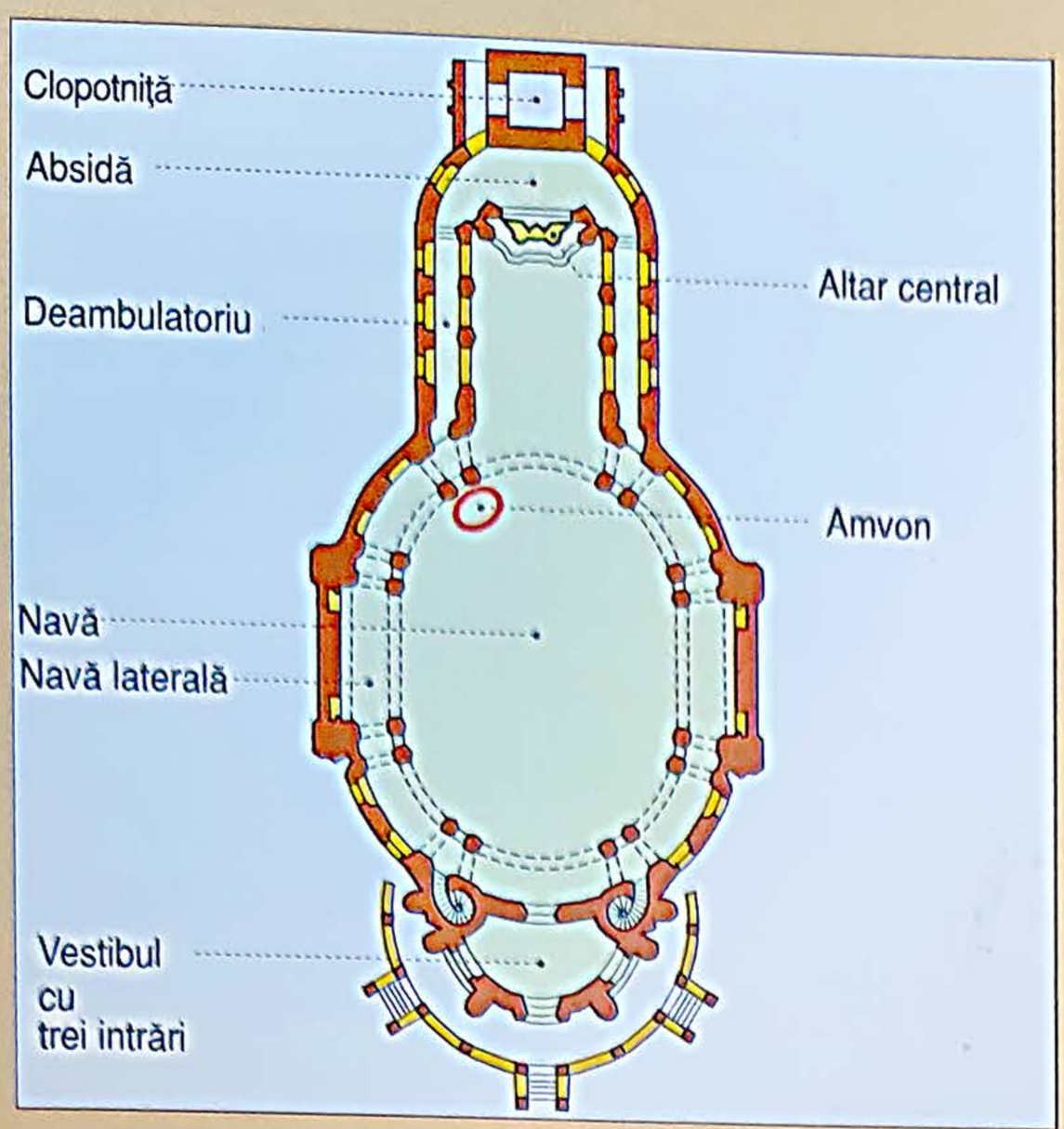
Reprezentînd ideile deja experimentate la biserica din Steinhausser, Zimmermann concepe pentru navă un plan oval prelungit cu un cor prevăzut cu o absidă şi precedat de un vestibul în semicerc.

Planul eliptic care continuă micul vestibul contribuie la lărgirea spaţiului interior al navei şi permite pătrunderea din abundenţă a luminii, care vine din toate direcţiile.

De jur împrejurul navei, un şir concentric de stîlpi dubli delimitează o navă laterală care urmează planul oval. Această galerie produce efecte de perspectivă care estompează intenţionat graniţa formată de peretele exterior.

Corul, puţin mai îngust, este mărginit de arcade care susţin coloane corintice înalte. De fiecare parte se ridică tribune sub care se află un deambulatoriu pentru facilitarea circulaţiei pelerinilor.

Planul tradiţional în cruce latină a dispărut. Spaţiul tinde spre un singur volum mare, oblong, unde se impune prezenţa amvonului.



Decoraţie

Exteriorul bisericii, simplu şi dat cu var, contrastează puternic cu bogăţia decoraţiei interioare care aminteşte de somptuozitatea unui salon de castel.

Părţile inferioare ale zidurilor şi ale coloanelor sînt puţin ornate, în timp ce părţile de sus sînt animate cu muluri festonate, ramuri împletite, volute şi inflorescenţe, înfloriturі bizare, unde se zbenguie îngeraşi în stuc şi personaje care plutesc, pictate în trompe l'oeil.

Decuparea unor oculi şi a unor arcuri de sprijin ale bolţilor creează un spaţiu ondulatoriu omogen care, într-o mişcare neîntreruptă, ne conduce pînă la altar.

Navei scăldate în lumină, unde domină culoarea albă a stîlpilor, i se opun coloanele corului din stuc azuriu şi roz. O adevărată sărbătoare a picturii, poleită în aur şi stuc, înconjoară altarul care dispare în acest aranjament grandios şi supraîncărcat, de o imaginaţie inepuizabilă.

Comentariu

Grija de a face să nu se vadă structura arhitecturală din spatele decoraţiei caracterizează stilul rococo, spre deosebire de stilul baroc unde prezenţa construcţiei rămîne puternic lizibilă, în ciuda ornamentului.

Aerul şi lumina par a trece prin pereţi, făcînd să dispară zidurile şi creînd un univers imaterial. Crescendoul ameţitor al decorului conduce privirea de jos în sus, spre bolta care se înfăţişează privirii ca un cer deschis. Aici, în mijlocul unei picturi de un extraordinar dinamism, credinciosul vine în contact cu fericirea veşnică, într-o viziune apoteotică, evocată de cuvintele predicatorului, spuse de la înălţimea jilţului arhieresc din amvon.

Detaliu din corul cu coloane şi tribune.
© Artephot/Schneiders

Amvonul © Artephot/Schneiders

REDESCOPERIREA ANTICHITĂŢII

UMANISMUL
- SCRIITORI
- ERUDIŢI
- OAMENI DE ŞTIINŢĂ

GIOTTO

I-a RENAŞTERE FLORENŢA

BRUNELLESCHI 1377-1446
GHIBERTI 1378-1455
DONATELLO 1386-1466
ALBERTI 1404-1472
MASSACIO 1401-1428
PIERO DELLA FRANCESCA cca. 1410-1492
FRA ANGELICO 1387-1455

RENAŞTERE
- Căutare a unui ideal bazat pe cultul frumosului
- Omul devine măsura tuturor lucrurilor
- Descoperire a perspectivei
- Studiu al anatomiei
- Reprezentare a nudului
- Apariţia portretelor
- Artistul îşi abandonează statutul de anonim

VENEŢIA

BELLINI 1430-1516
GIORGIONE 1477-1510
TIZIANO 1485-1576
VERONESE 1528-1588
TINTORETTO 1518-1594

a II-a RENAŞTERE ROMA

BOTICELLI 1445-1510
LEONARDO DA VINCI 1452-1519
MICHELANGELO 1475-1564
BRAMANTE 1444-1514
PERUGINO 1448-1523
RAFAEL 1483-1520

MANIERISM
- Căutare a personalităţii
- Gust pentru deformare, exces, neliniște
- Obsesie a mişcării

CORREGGIO 1489-1534
PARMIGIANINO 1503-1540
PALLADIO 1508-1580
PONTORMO 1494-1557
CARRACCI 1560-1609
CARAVAGGIO 1573-1610
CORTONA 1596-1669
BORROMINI 1599-1667
BERNINI 1598-1680
GUARINI 1641-1683
POZZO 1642-1709
CANALETTO 1697-1769
TIEPOLO 1696-1770

CARAVAGISM
- Ecleraj brutal clarobscur
- Gust pentru dramă
- Realism popular

BAROC
- Teatralitate, festivism
- Dorinţă de a convinge prin seducţia simţurilor
- Creare a unui spaţiu real şi imaginar continuu
- Accentuare a volumelor, impresie de înaintare şi de recul
- Efecte dinamice
  Proliferare a formelor
  Linii oblice
  Exuberanţă a curbelor şi a contracurbelor
- Libertate acordată sensibilităţii, fanteziei

1400 1500 1600 1700 1800

Fontana di Trevi (detaliu), la Roma. © Scala

1400

STIL CURTENESC

GOTIC INTERNAȚIONAL

ARTA GOTICĂ

J. VAN EYCK cca 1390-1441

MEMLING 1433-1494

IMPRIMERIE

UMANISM RAȚIONAL

UNIVERS AL IRAȚIONALULUI

RENAȘTEREA ITALIANĂ

1500

REFORMA LUI LUTHER 1517

RAZBOAIE DIN ITALIA

RENAȘTEREA FRANCEZĂ

Castele

BLOIS
AMBOISE
CHAMBORD

FONTAINEBLEAU

PRIMATICCIO 1504-1570

LESCOT 1515-1578

SPANIA

STIL PLATERESC

EL GRECO 1541-1614

PORTUGALIA

STIL MANUELIN

NORDUL EUROPEI

OLANDA

BOSCH ?-1516

ȚĂRILE FLAMANDE

BRUEGEL 1525-1569

GERMANIA

DÜRER 1471-1528

HOLBEIN 1497-1543

CRANACH 1470-1553

CONTRA REFORMA 1545-1563

HALS 1580-1666

REMBRANDT 1606-1669

VERMEER 1632-1675

RUYSDAEL 1600-1670

RUBENS 1577-1640

VAN DYCK 1599-1641

1600

LA TOUR 1593-1652

ȘCOALA DIN SEVILLA

VELÁZQUEZ 1598-1660

ZURBARÁN 1598-1664

STILUL FAM. CHURRIGUERA

PALATUL DE LA MAFRA

CLASICISM

- Căutare a grandiosului
- Artă strălucitoare și ostentativă adresată rațiunii
- Fragmentare a spațiului
- Simplificare și unitate a volumelor
- Efecte statice Linii orizontale
- Conformare la reguli

POUSSIN 1594-1665

F. MANSART 1598-1666

LE VAU 1612-1670

VERSAILLES

LE BRUN 1619-1690

1661

BAROC ITALIAN

GERMANIA
AUSTRIA
BOEMIA
POLONIA

AMERICA și ASIA
COLONII SPANIOLE
COLONII PORTUGHEZE

ANGLIA

REYNOLDS 1723-1792

GAINSBOROUGH 1727-1788

1700

FRANȚA

WATTEAU 1684-1721

BOUCHER 1703-1770

CHARDIN 1699-1779

SPANIA

BRAZILIA

NEUMAN 1687-1753

ZIMMERMANN 1686-1766

FISCHER 1692-1766

ROCOCO

- Intimism marcat
- Eleganță
- Veselie și fericire
- Vizează mai ales artele decorative

FRAGONARD 1732-1806

PIGALLE 1714-1785

HOUDON 1741-1828

ROCOCO FRANCEZ

ȚĂRI GERMANICE

1800

NEOCLASICISM

Partea a patra

Arta secolului XIX

Neoclasicismul
Romantismul
Realismul şi impresionismul
Arta în jurul anului 1900

Secolul XIX urmează schimbărilor provocate de Revoluţia franceză şi de Imperiu. Se redeşteaptă mişcările naţionaliste şi se extind în toată Europa. Descoperirile ştiinţifice schimbă condiţiile de existenţă şi de organizare a muncii. Acest secol se prezintă, înainte de toate, ca un timp al inovaţiilor şi al invenţiilor.

Văd lumina zilei noi mijloace de comunicare. Prima linie de cale ferată intră în funcţiune în 1825 în Anglia, şi, la sfîrşitul secolului, căile ferate trasează o reţea densă în toată Europa şi, de aici, în alte continente. Telegraful leagă ţări diferite şi, în 1866, primul cablu transatlantic conectează două continente.

Această eră industrială revoluţionează mentalităţile. Unii artişti se simt alienaţi în faţa acestor transformări şi preconizează o întoarcere spre Evul Mediu. Alţii „înfloresc" în această societate intrată în vîrtejul progresului. Arta reflectă instabilitatea generală. Diferite curente, adesea opuse, relansează continuu viaţa artistică.

Pictura, sub Vechiul Regim, era, în esenţă, un mijloc de a servi religia, istoria, faptele principelui. Pictorul apare, aşadar, ca un bun artizan însărcinat cu realizarea unei opere în care perfecţiunea tehnică merge mînă în mînă cu reguli prestabilite. La sfîrşitul secolului XVIII, exprimarea sentimentelor personale îşi face apariţia în pictură. Aceasta nu mai trebuie să rămînă un fel de ilustrare raţională, ci să se afirme ca o pasiune devenită expresia unei necesităţi vitale. Opoziţia dintre intuiţie şi raţionament, sensibilitate şi dogmatism, va deveni obiectul unei permanente dezbateri de-a lungul secolului XIX. Fiecare artist îşi creează un stil propriu, un vocabular special. Temperamente diferite vor da naştere unor lucrări de o mare diversitate. Artistul romantic descoperă că are suflet.

În secolele precedente, fiecare artist putea fi alăturat unei şcoli, ea însăşi corespunzînd unei perioade, unui oraş sau unei ţări. Astfel, Şcoala de la Florenţa începe cu Giotto în secolul XIV şi se sfîrşeşte cu Michelangelo în secolul XVI. Atunci cînd, în secolul XIX, se vorbeşte despre „şcoală", termenul se referă atît la discipolii unui pictor, ca de exemplu Şcoala lui David, cît şi la grupuri sau curente. Această lipsă de unitate marchează contrastul dintre acest secol şi cel precedent. La sfîrşitul secolului XIX, refuzul unei tradiţii milenare realiste, instituite de Grecia antică, simbolizează sfîrşitul unei perioade a civilizaţiei europene. Este începutul „artei moderne".

Jean Auguste Dominique INGRES (1780-1867),
Iupiter și Thetis (1811).
Muzeul Granet, Aix-en-Provence.
© Dagli Orti

Capitolul 12

Neoclasicismul

În secolul XVIII, enciclopediştii formulează atacuri implacabile împotriva rococoului, căruia îi reproşează senzualitatea, şi proslăvesc idealul grec platonic unde contemplarea frumuseţii rămîne legată de virtute. Printre aceşti scriitori, Montesquieu, la începutul secolului, studiază sistemul politic al Romei antice şi îl propune ca model. Admiraţia pentru Antichitate şi gustul crescut pentru studierea ei, concomitent cu dezvoltarea istoriei artei, se transformă într-un adevărat cult care hrăneşte gîndirea artiştilor.

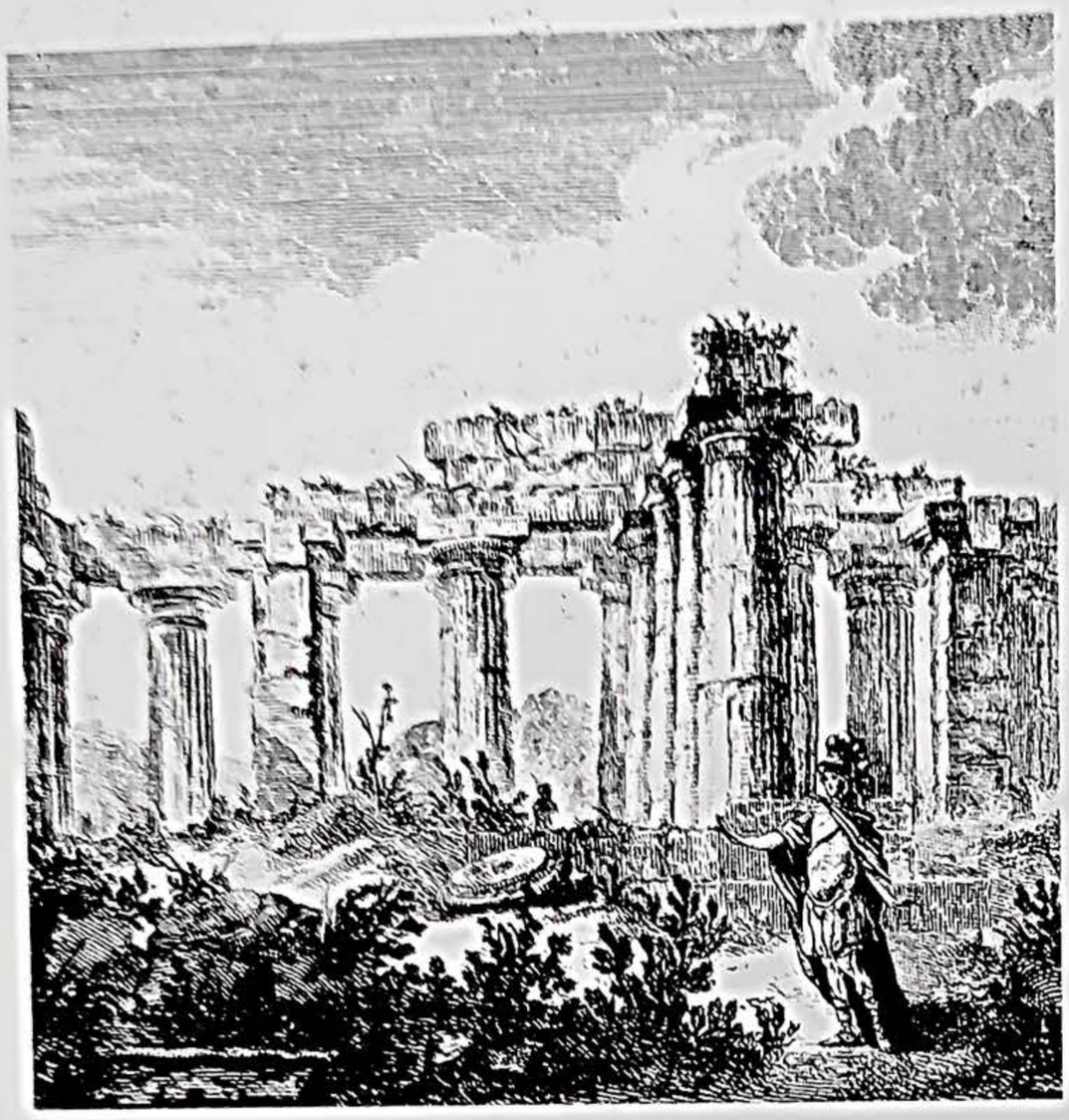
O întoarcere la simplitate, la puritate, susţinută de această redescoperire a civilizaţiei greco-romane, dă naştere neoclasicismului, mişcare ce se vrea un ideal estetic bazat pe teoria frumosului absolut, unde artiştii caută – înainte de orice – claritatea, echilibrul şi simplitatea formelor. Republica romană devine simbolul unui stat perfect în care arta poate înflori atingînd perfecţiunea o dată cu exprimarea celor mai nobile sentimente umane.

Neoclasicismul se dezvoltă în a doua jumătate a secolului XVIII. El atinge apogeul în timpul Revoluţiei şi al Imperiului şi ia sfîrşit o dată cu apariţia romantismului, în jurul anului 1830.

Această mişcare se manifestă simultan în diferite ţări: în Italia, în Anglia ca şi în Franţa, de unde se răspîndeşte în restul Europei prin cuceririle napoleoniene. Statele Unite adoptă acest stil, simbol al purităţii lumii revoluţionare. Treptat, neoclasicismul va da un impuls lumii artistice şi va impune oamenilor Revoluţiei şi începutului de secol XIX un nou climat cultural de răsunet universal.

Leo VON KLENZE, *Walhalla*, lîngă Regensburg (1830-1847).
© Studio X

Idei noi



Giovanni Battista PIRANESE (1720-1778),
Vestigii ale interiorului unui templu din Paestum.
Şcoala de arte frumoase, Paris.
© Photo Bulloz

O nouă moralitate?

Unde nu există nici un efect, nu este nici o cauză de căutat: dar aici efectul este sigur – depravarea reală – şi sufletele noastre s-au corupt pe măsură ce ştiinţele şi artele făcute de noi au atins perfecţiunea. S-ar putea spune că este o nenorocire specifică epocii noastre? Nu, domnilor: nenorocirile provocate de curiozitatea noastră orgolioasă sînt vechi de cînd lumea.

Jean-Jacques ROUSSEAU
Discurs asupra ştiinţei şi artelor

Un interes frenetic pentru Antichitate se răspîndeşte în Europa în a doua jumătate a secolului XVIII. Din 1709 sînt dezgropate în Italia ruinele de la Herculanum, acoperite de cenuşa erupţiei vulcanului Vezuviu în anul 79 d.C. În 1748, cercetări asemănătoare încep şi la Pompei. Aceste săpături arheologice, scoţînd la lumina zilei un mare număr de monumente, de obiecte ale vieţii cotidiene, sculpturi, picturi şi mozaicuri, contribuie la relansarea studierii ştiinţifice a Antichităţii. Paralel, arhitectura greacă face obiectul unor cercetări aprofundate, începînd de la mijlocul secolului XVIII. Germanul **Johann Winckelmann** studiază într-o manieră ştiinţifică colecţiile de artă antică şi pune bazele arheologiei moderne. Îşi publică studiile într-o primă lucrare, care datează din 1755: *Reflecţii asupra imitării lucrărilor greceşti în sculptură şi pictură*. El devine maestru al esteticii neoclasice, o dată cu publicarea lucrării sale majore *Istoria artei Antichităţii* (1764). Apologia sa pentru arta nobilă şi severă a anticilor se bazează pe studiul frumuseţii ideale propuse de greci, decurgînd din proporţii corecte, simplitate şi unitate. Publicaţiile se răspîndesc şi la italieni. Gravorul **Giovanni Battista Piranese** contribuie la această descoperire a arhitecturii romane şi apoi greceşti cu gravuri pe aramă, reprezentînd imagini din Roma, şi 18 planşe despre templele din Paestum*.

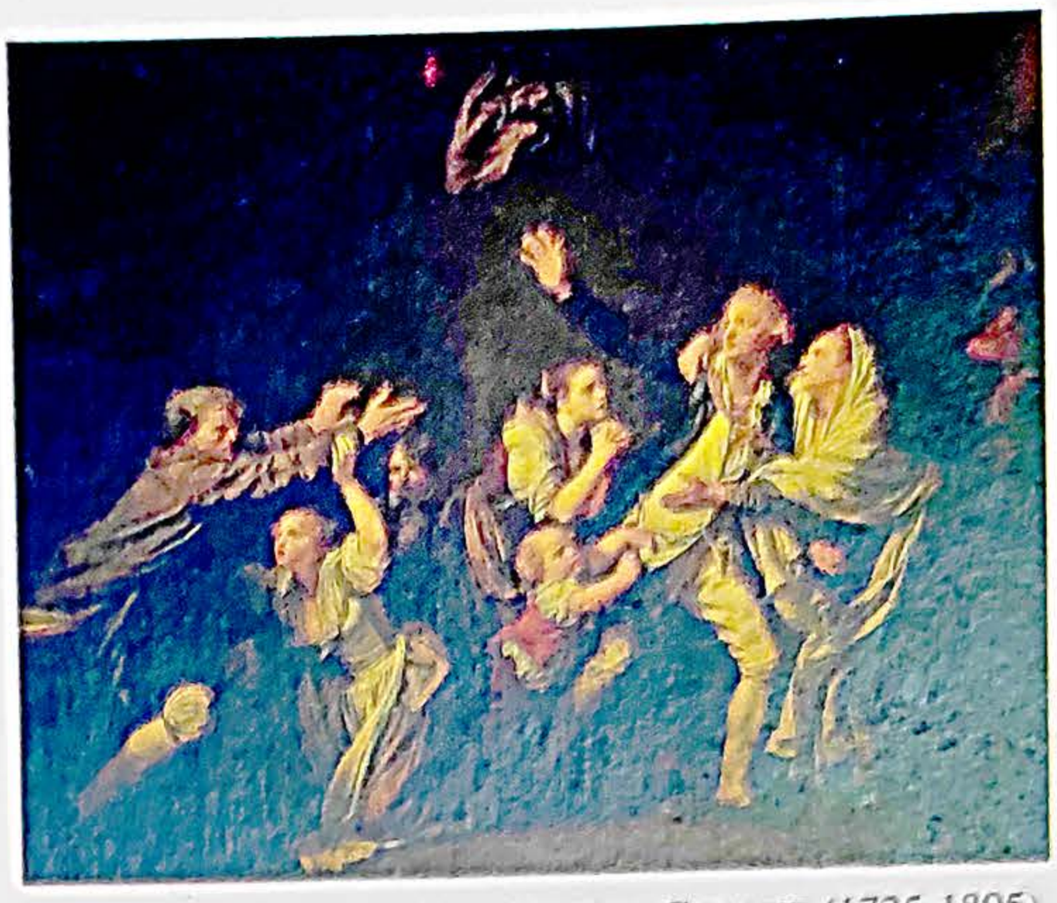
Roma devine obiectul unei adevărate adoraţii o dată cu fondarea Institutului de corespondenţă arheologică. Se primesc aici, din toată Europa, încurajări. Şi Goethe soseşte în oraşul etern în 1786 şi, la întoarcerea acasă, face în aşa fel încît Germania să beneficieze de descoperirile sale privind Antichitatea.

Promovarea esteticii noi nu este singurul lucru care îi preocupă pe eseişti şi arheologi. Se deschid la Roma ateliere de pictură, cum este cel al lui **Anton Raphael Mengs** (1728-1779). Acest pictor devine un model pentru toţi artiştii tineri care trec prin Roma. Învăţătura lui, axată pe studierea frumuseţii ideale, se bazează nu numai pe imitarea lui Rafael şi a lui Correggio, ci şi pe studiul statuilor antice.

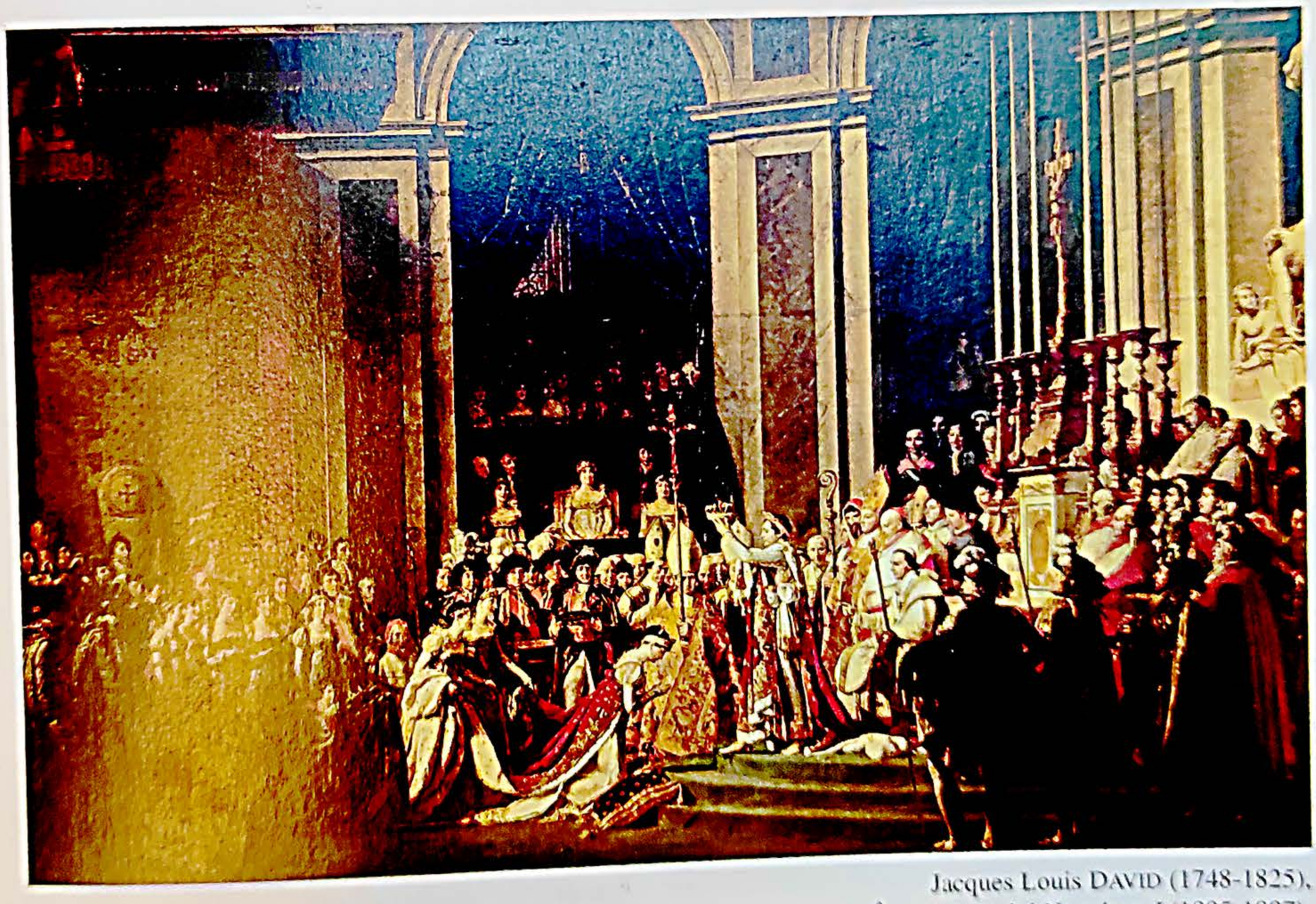
Formele complexe şi animate ale barocului şi rococoului corespund gustului aristocraţiei. Necesitatea de a propune un repertoriu nou, bazat pe o morală mai riguroasă, apare la mijlocul secolului XVIII, o dată cu ascensiunea unei alte clase sociale: burghezia. **Jean-Jacques Rousseau** exprimă această nouă moralitate în 1750, în *Discurs asupra ştiinţei şi artelor**, în care arată cum progresul ştiinţelor şi al literaturii a contribuit la decăderea moravurilor şi pînă la

ce punct arta își asumă această responsabilitate. Reluînd ideile lui Rousseau, **Greuze** aduce în picturile sale subiecte morale, reprezentate, adesea, într-o manieră lacrimogenă, ca în *Blestemul părintesc**. Dorința de a plasa morala și rațiunea la baza oricărei creații își găsește sursa în enciclopediștii francezi. Această gîndire laică, internaționalistă, propovăduind toleranța, se manifestă în opoziție cu mișcarea apărută din Contrareformă.

Noilor oameni politici le place să se considere încarnări moderne ale grecilor și ale romanilor. **Jacques Louis David** desenează costumele și decorurile sărbătorii Ființei supreme, conduse de „marele preot" Robespierre. Bonaparte apare ca un erou al Antichității. Idealul neoclasic devine cel al Imperiului* și dorința împăratului de a crea un imperiu latino-renan întărește răspîndirea spiritului neoclasic.



Jean-Baptiste GREUZE (1725-1805),
Blestemul părintesc
sau *Fiul nerecunoscător* (către 1765).
Muzeul Luvru, Paris.
© Dagli Orti



Jacques Louis DAVID (1748-1825),
Încoronarea lui Napoleon I (1805-1807).
Muzeul Luvru, Paris.
© Dagli Orti

Grandoare şi austeritate

Carl Friedrich SCHINKEL,
Vechiul Muzeu (Altes Museum) din Berlin (1824-1828).
© 1998 Erich Lessing/Magnum Photos

Stilul neoclasic se caracterizează în principal printr-o întoarcere la formele greco-romane. Pentru artişti, nu este vorba de a recurge la imitarea servilă a Antichităţii sau la experienţa Renaşterii italiene, ci de a dezvolta noi principii, destul de repede transformate în reguli rigide: claritate a expunerii, simplitate a structurii prin intermediul ordinii, al simetriei, al proporţiilor.

Arhitectura

Arhitectura întruchipează de minune aceste noi idealuri. Ea se sprijină pe ordinele clasice restudiate cu ocazia descoperirilor arheologice recente. Sugestiile nu rămîn fixate într-o singură formulă. Ele oscilează între măreţia sobră a arhitecturii romane şi graţia şi eleganţa artei greceşti. Coloana înlocuieşte pilastrul în ritmul uniform şi repetitiv al colonadelor, susţinînd faţade adesea imense, ca la *biserica San Francesco* de **Bianchi**, la Napoli, *Bursa* din Paris, realizată de **Brongniart**, sau la *Altes Museum** din Berlin de **Schinkel**. Arhitecţii elimină decoraţia zidurilor şi cultivă sistematic o viziune austeră.

În Franţa şi în Anglia, neoclasicismul găseşte teren cu osebire bine pregătit. Arhitectul francez **Jacques Germain Soufflot** (1713-1780), mai mult decît **Jacques Ange Gabriel** (1698-1782), se dovedeşte duşmanul barocului şi apostolul reîntoarcerii la Antichitate. În 1757, el îşi începe marea lucrare, reconstrucţia la Paris a *bisericii Sainte-Geneviève*, transformată la Revoluţie în actualul *Panteon* (p. 198). Pe un plan în cruce greacă, ni se înfăţişează sinteza între panteonul roman şi San Pietro din Roma.

În această perioadă, se ridică numeroase monumente publice. **Victor Louis** (1731-1810) construieşte *Teatrul Mare (Grand-Théâtre) din Bordeaux*, iar **Marie-Joseph Peyre cel Bătrîn** este autorul *teatrului Odeon* din Paris. Printre proiectele grandioase al Imperiului se numără *Arcul de triumf du Carrousel* (1806) şi *Arcul de triumf* din Place de l'Étoile, început de **Jean Chalgrin** şi terminat treizeci de ani mai tîrziu. **Pierre-Alexandre Vignon** construieşte *monumentul Marii Armate*, actuala *biserică La Madelaine*, copie fidelă a unui templu roman.

În Anglia, se păstrează încă gustul pentru „palladianism", instituit în secolul XVII de **Inigo Jones**. Arhitectul **Richard Boyle*** (1694-1753) aduce în Anglia desenele lui Palladio. **Robert Adam** (1728-1792), după o călătorie la Roma, devine, împreună cu cei trei fraţi ai săi, consilierul în privinţa decoraţiilor pentru toate clădirile din Anglia. El introduce în ţară stilul pompeian. Din Anglia, neoclasicismul trece în America sub numele de stil „colonial". Un peri-

Chiswick House (1725), Londra,
construită de Richard BOYLE, conte de Burlington.
© John Bethell/Brindgeman/Artephot

stil cu coloane împodobeşte faţada clădirilor importante (*Reşedinţa preşedintelui Washington*, la Mount Vernon, 1787). Capitoliul fiecărui stat al noii republici reia un plan neoclasic, cum se întîmplă la Boston, Richmond, şi, cel mai celebru exemplu, la Washington, terminat în 1863.

În Germania, Berlinul se împodobeşte cu lucràri neoclasice ca *Poarta Brandeburg* de **Carl Gotthard Langhans** (1788-1789), inspirată din compoziţia Propileelor din Atena. **Carl Friedrich Schinkel** construieşte *Noul corp de gardă* (1816-1818), plecînd de la templul doric. La München, **Leo von Klenze** schimbă înfăţişarea oraşului cu *Gliptoteca* (1816-1830), cu *Vechea Pinacotecă* (1826-1836) şi cu *Propileele* (după 1848). În apropiere de Regensburg, construieşte *Walhalla* (p. 189) între anii 1830-1842, copie a unui templu antic. În ţările nordice, succesul neoclasicismului este imens, în special la Helsinki, dar şi la Sankt Petersburg, cu *muzeul Ermitaj*.

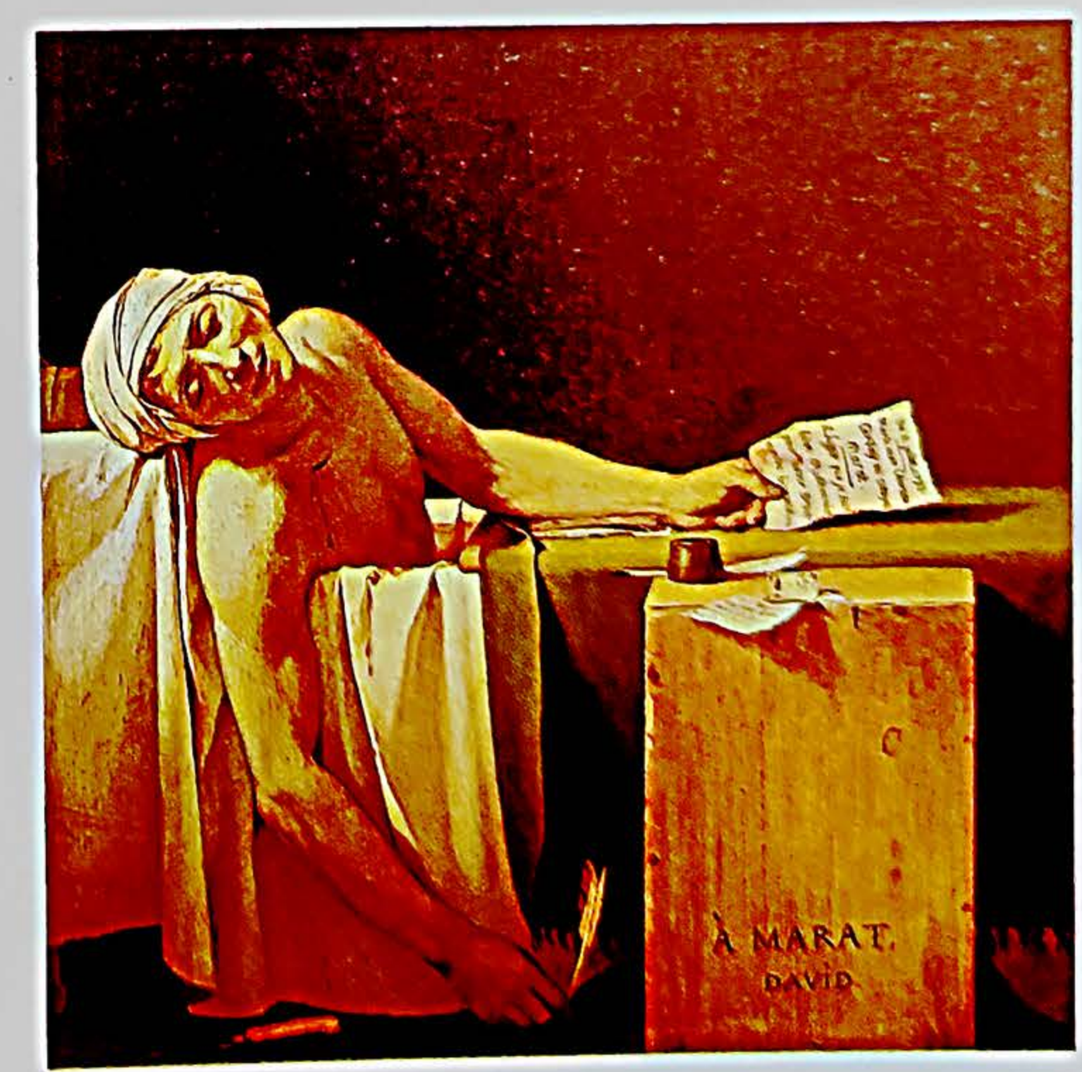
Sculptura

Estetica neoclasică se regăseşte în puritatea formelor şi în preocuparea pentru rigoarea sculpturii. Punctul de plecare al inspiraţiei îl constituie statuile şi basoreliefurile antice, dar noile opere accentuează răceala, apreciată ca puritate. Totuşi, cîteva figuri feminine fac excepţie şi exprimă o voluptate calmă. Această întoarcere la Antichitate apare în unele dintre lucrările lui **Jean-Baptiste Pigalle** (1714-1785), în special în simplitatea busturilor, ca ripostă la excesele rococoului. **Jean Antoine Houdon** (1741-1828) ştie să adauge caracteristicilor artei antice preocuparea pentru realism. Printre lucrările sale, foarte numeroase, trebuie menţionat *Voltaire aşezat*, aflat la Comedia franceză. Marele sculptor veneţian **Antonio Canova** (1757-1822) populează palatele imperiale cu figuri elegante. Sculptura sa impasibilă se umanizează în reprezentările feminine (*Venus ieşind din baie*, 1812, palatul Pitti, Florenţa). Sculptorul danez **Bertel Thorvaldsen***, care lucrează în aceeaşi manieră, cunoaşte un succes remarcabil şi primeşte comenzi din toată Europa.

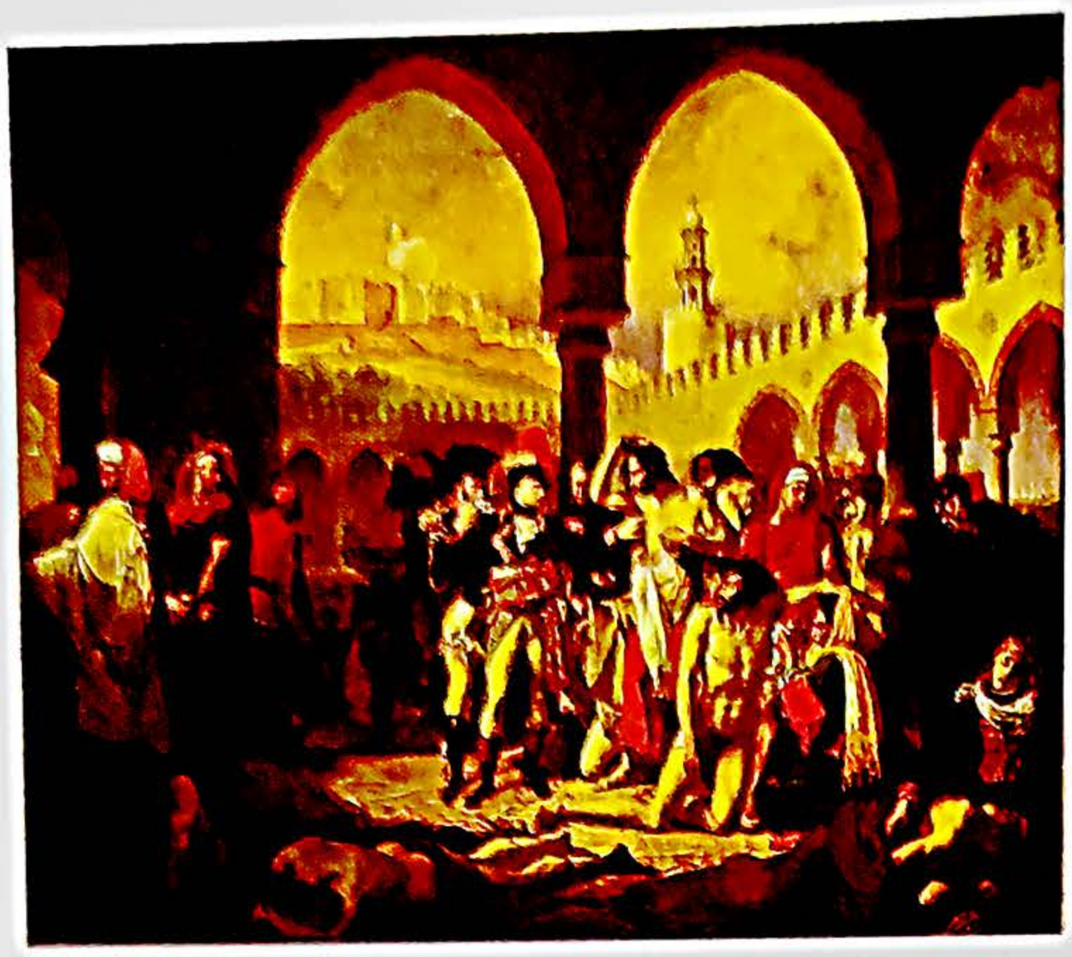
Pictura

Departe de lumea frivolă şi artificială a societăţii aristocratice din secolul XVIII, burghezia, clasa în ascensiune, se interesează de ceea ce este concret. În ochii ei, arta trebuie să exprime „adevărul", şi numai desenul permite redarea strictă şi exactă a realităţii. Personajele sînt desenate cu o linie nobilă, sobră, obiectivă şi precisă, atît în plan anatomic cît şi în ce priveşte vestimentaţia.

Bertel THORVALDSEN (1770-1844), *Venus cu mărul* (1813-1816).
© Muzeul Thorvaldsen, Copenhaga. Artephot



Jacques Louis DAVID, *Marat asasinat*, 1793.
Muzeul regal de artă din Bruxelles.
© Artephot/A. Held



Jean Antoine GROS (1771-1835),
Bolnavii de ciumă din Jaffa (1804).
Muzeul Luvru, Paris.
© Hubert Josse

În pictură, căutarea idealului clasic rămîne în mod esenţial axată pe formă. Marile scene istorice vor să cucerească măreţia universală prin exaltarea eroului antic. Figurile nu trebuie să reprezinte pe nimeni în particular, ci să simbolizeze un caracter. Ţelul îl constituie ajungerea la ideal, eliminînd tot ceea ce ţine de ornamentaţie şi de înfloriturі graţioase. Căpătînd o dimensiune puternic simbolică pentru a deveni utilitară şi pentru a servi ca învăţătură, **arta devine elocinţă.**

Pentru a evita ca lucrările să fie considerate prea exuberante, gama de culori a pictorilor neoclasici rămîne sobră; tonurile lipsite de variaţii se detaşează pe o tonalitate generală întunecată. Culoarea se reduce la o funcţie simbolică evidentă, sau cu simplul rol de a îmbrăca forma. Ea pierde acea autonomie plastică expresivă proprie picturii baroce. În acest sens, Winckelmann propune ca program: „Frumuseţea este ca apa cea mai limpede, de izvor, şi cu atît mai curată cu cît are mai puţin gust.“

Pictorul **Jacques Louis David** (1748-1825) apare ca un adevărat conducător de şcoală. El vrea o artă severă, morală, construită pe reconstituiri arheologice. Figuri sculpturale, în poziţii majestuoase, exprimă sentimente eroice. Folosind puţine culori, el transferă caracterul măreţiei antice în tablouri istorice evocînd Antichitatea – *Jurămîntul Horaţilor* (p. 196), *Răpirea Sabinelor* –, sau evocînd evenimente contemporane – *Marat asasinat* (p. 193). În plus, în portretele sale, dovedeşte o excepţională măiestrie: *Domnul Seriziat şi soţia, Papa Pius VII, Grădinăreasa, Doamna Récamier*. În ciuda autorităţii sale, contemporanii lui David şi-au păstrat identitatea. **Pierre Narcisse Guérin** (1774-1833) îşi dispută întîietatea în privinţa monotoniei culorilor cu baronul **François Gérard** (1770-1837). **Louis Girodet** (1767-1824), alegînd o manieră neoclasică, prezintă deja subiecte romantice. Baronul **Jean Antoine Gros,** autorul tablourilor *Bolnavii de ciumă din Jaffa** şi *Napoleon la Eylau*, anunţă şi el romantismul în modul de tratare a subiectelor şi în utilizarea culorii. **Pierre Paul Prud'hon** (1758-1823) excelează în clarobscurul mîngîietor al carnaţiilor albe şi catifelate. **Jean Auguste Dominique Ingres*** nu se mai mulţumeşte cu imitarea stilului grecesc şi roman. El caută să obţină armonia proporţiilor prin intermediul studierii unor modele luate din natură. Picturile sale îşi pierd severitatea excesivă a contururilor, dragă lui David. Corpurile îşi regăsesc volumul şi culoarea şi îmbină graţia cu jocurile delicate de umbră.

Arta neoclasică va dăinui mult timp prin arta academică predată la Şcoala naţională de arte frumoase. Printre profesori, **Jean Léon Gérôme*** îşi va marca puternic discipolii. Cadrul foarte limitat al Academiei antrenează o rigiditate a

Jean Auguste Dominique INGRES (1780-1867),
Baia turcească (1863).
Muzeul Luvru, Paris. © Dagli Orti

Jean Lèon GÉRÔME (1824-1904), *Tineri greci la lupte de cocoşi* (1846).
Muzeul Orsay, Paris. © Photo RMN

doctrinei care va rămîne, în tot secolul XIX, aproape neschimbată. În 1888, pentru definirea acestei arte se vorbeşte de „pompierism“ cu referire la pompă, în sensul „exacerbării fastului“, astfel încît reprezentarea coifurilor antice aminteşte cu haz de căştile de protecţie ale pompierilor.

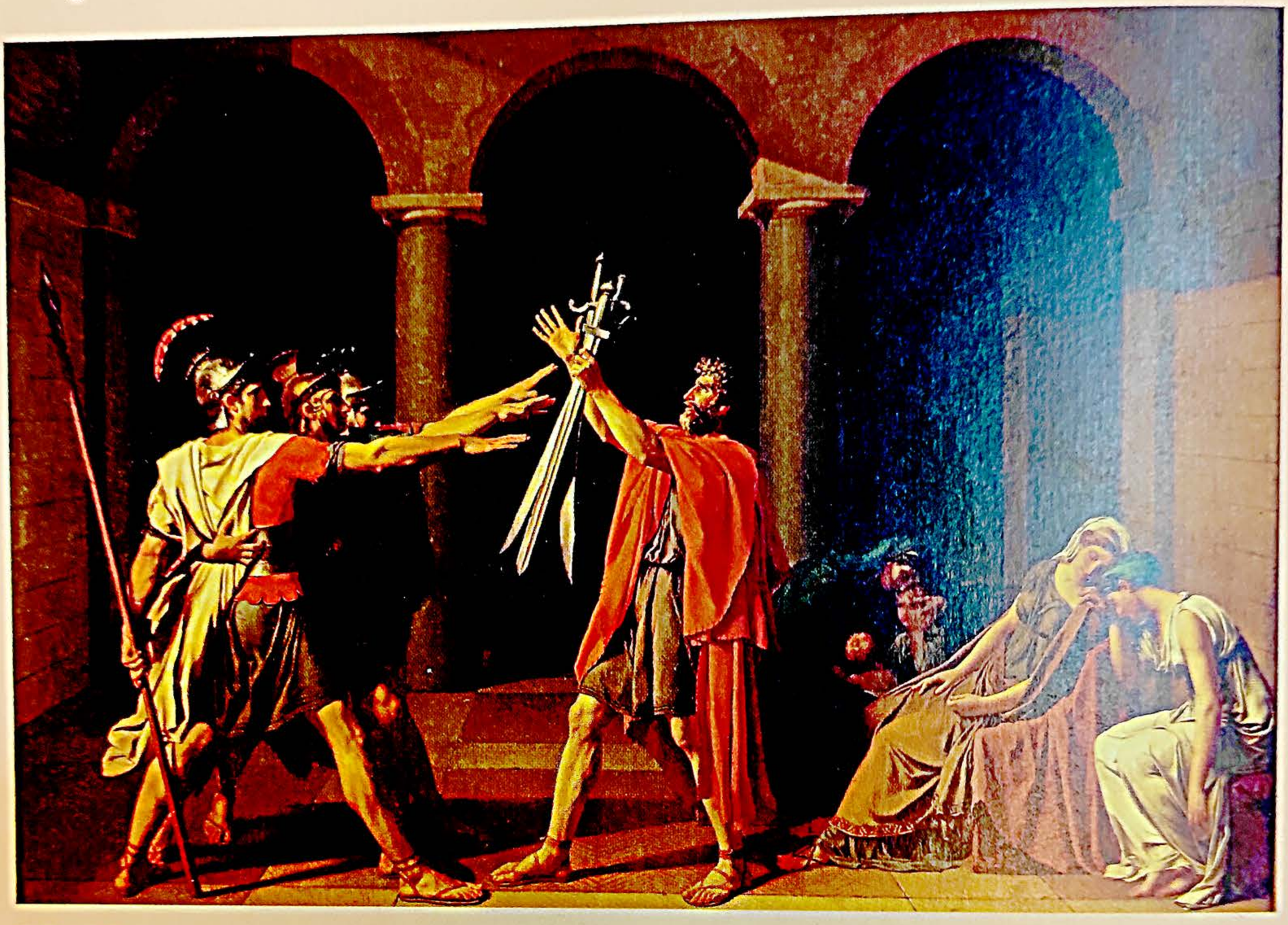
Artele decorative

Stilul neoclasic se aplică şi în domeniul decoraţiei* şi al mobilierului. El ia naştere în ceea ce se numeşte stilul Ludovix XVI. Cartuşele neregulate ale rococoului fac loc unui decor mai sever, în care predomină linia şi unghiul drept, cercul sau elipsa. Acestui vocabular îi urmează cel al stilului Directoire (1789-1799), care conjugă maniera antichizantă numită „pompeiană“ a ultimilor ani ai Vechiului Regim, cu liniile lipsite de ornamentaţie şi suple ale stilului Adam, venit din Anglia. Apoi, stilul Empire (1799-1815) transformă eleganţa stilului Ludovic XVI într-o preocupare la scară mare pentru liniile simple, cu simetrie riguroasă, şi pentru motive repetate în serie.

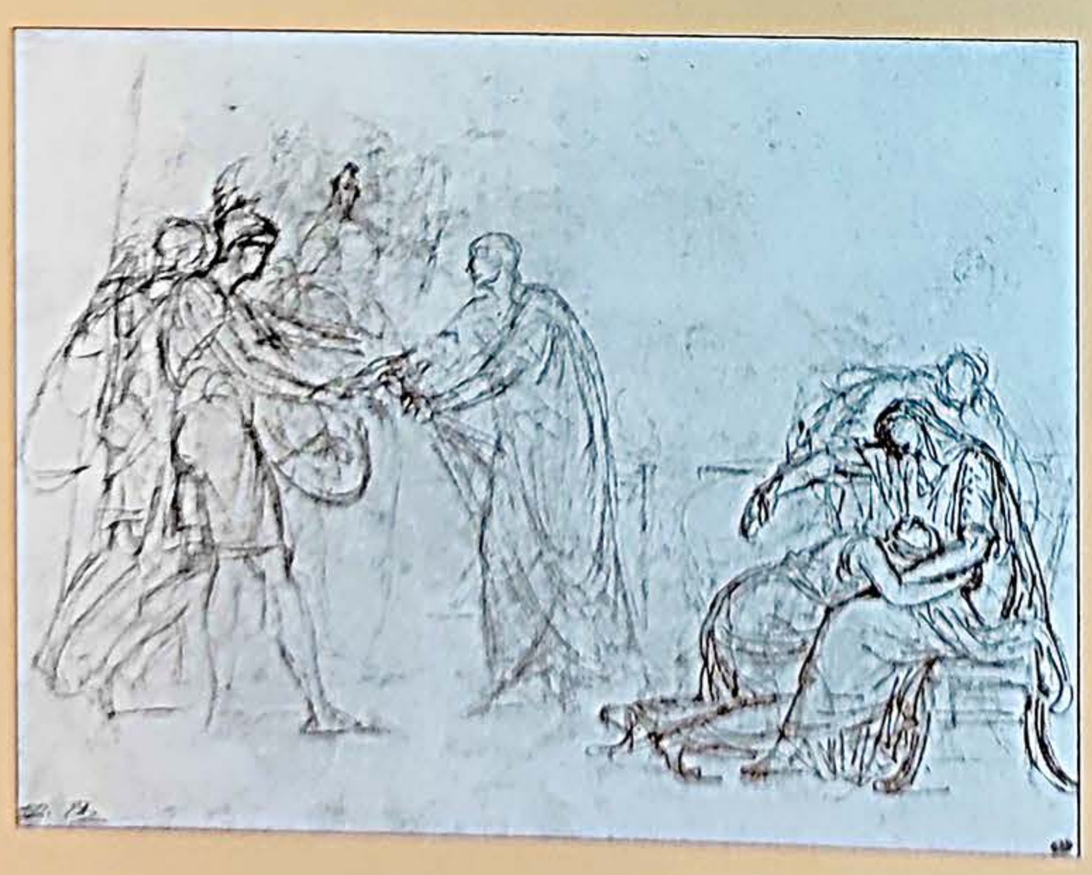
Porţelan de Sèvres. Vas pentru smîntînă, cu motive aurite. Epoca primului Imperiu.
© Hubert Josse

Jurământul Horaţilor (1784-1785)

Jacques Louis DAVID (1748-1825), muzeul Luvru, Paris



© Dagli Orti



Schiţă (1782). Şcoala de arte frumoase, Paris.
Încă din această schiţă, David face să apară opoziţia între cele două grupuri, bărbaţi şi femei. În lucrarea finală, prin simplificare, el accentuează contrastele, subliniind virilitatea prin linii drepte şi feminitatea prin linii curbe.

După întoarcerea de la Roma în 1784, David realizează primele schiţe pentru *Jurământul Horaţilor* şi lucrează la acest tablou timp de unsprezece luni.

Jurământul Horaţilor devine, dintr-o dată, manifestul unui stil nou: neoclasicismul.

Subiect

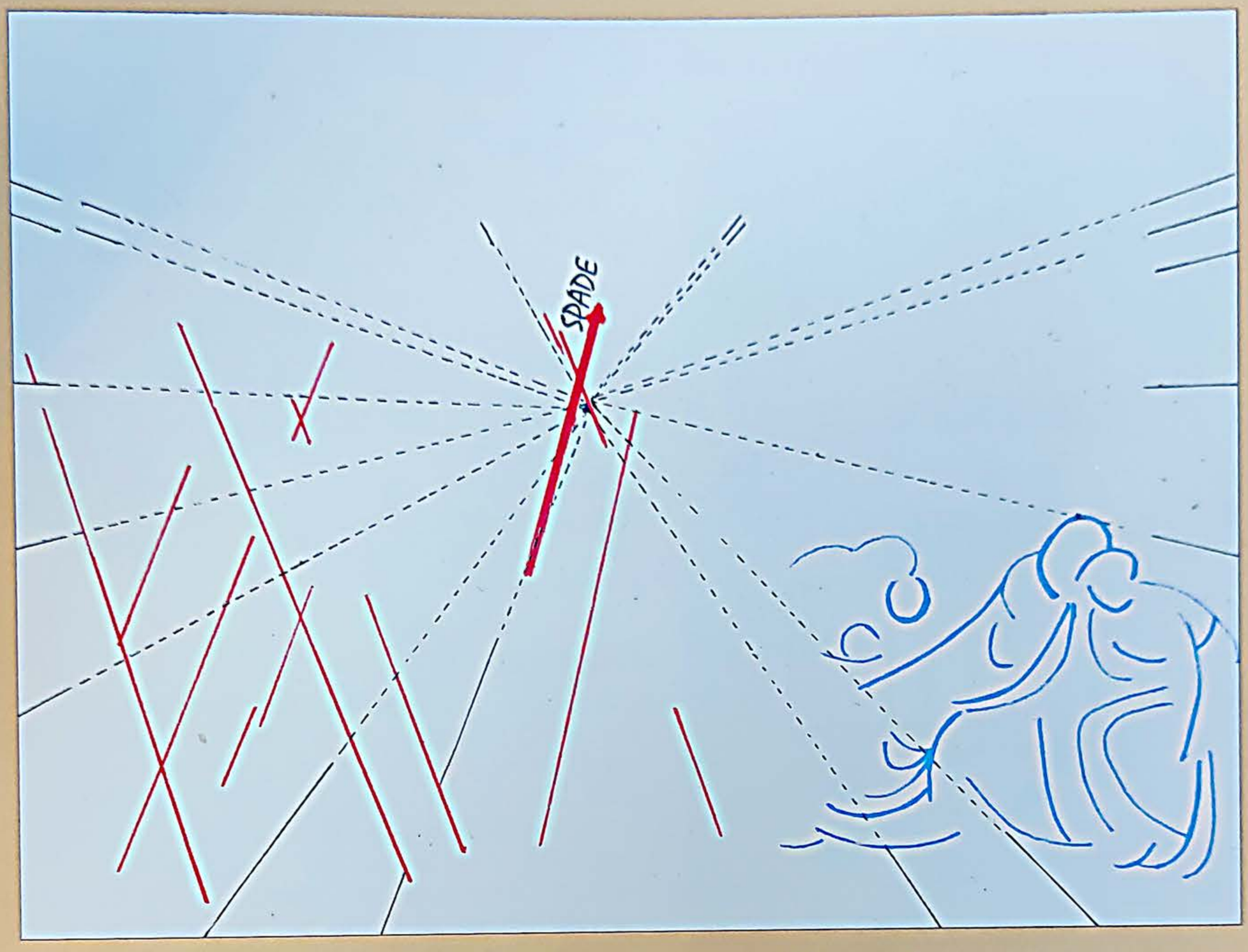
David alege o pagină importantă din istoria romană dintr-o povestire de **Titus Livius.**

Tabloul evocă povestea celor trei fraţi Horaţi, aleşi pentru a reprezenta Roma în lupta împotriva celor trei fraţi Curiaţi, campioni ai oraşului Alba. Relaţiile matrimoniale între cele două familii creează o situaţie specială.

Pentru tabloul său, David a preferat să prezinte momentul în care bătrînul tată le cere celor trei fii să jure că vor pune caracterul sacru al onoarei şi al patriotismului înaintea oricăror sentimente omeneşti.

Compoziţie

Tabloul, de format mare (înălţime: 3,30 m – lăţime: 4,25 m), este rezultatul unui calcul riguros în vederea simplificării compoziţiei. Aceasta se bazează pe o reţea de verticale şi orizontale care asigură o structură forte a ansamblului. Liniile oblice care dau direcţia gambelor sau cele ale spadelor şi a lăncii urmează traseul strict al diagonalelor aceleiaşi reţele.



Liniile de fugă ale elementelor de arhitectură se reunesc în dreptul mîinilor tatălui.

— Linii oblice paralele:
expresie a virilităţii şi a impetuozităţii.

— Linii curbe şi contracurbe:
expresie a feminităţii şi a tristeţii.

Locul unde se situează acţiunea seamănă cu cel al unei scene de teatru, spaţiu închis, fără profunzime. Decorul, intenţionat fără ornamente, este prezentat frontal. Cele trei arcuri ale unui portic în stilul doric izolează unele de altele grupurile principalelor personaje: fiii, tatăl, soţiile. Ansamblul evocă o friză antică şi, în consecinţă, romanticii îi vor reproşa lui David că tablourile sale lasă impresia unor sculpturi pictate. Liniile de fugă ale orizontalelor se încrucişează toate în mîinile tatălui care învîrteşte săbiile onoarei.

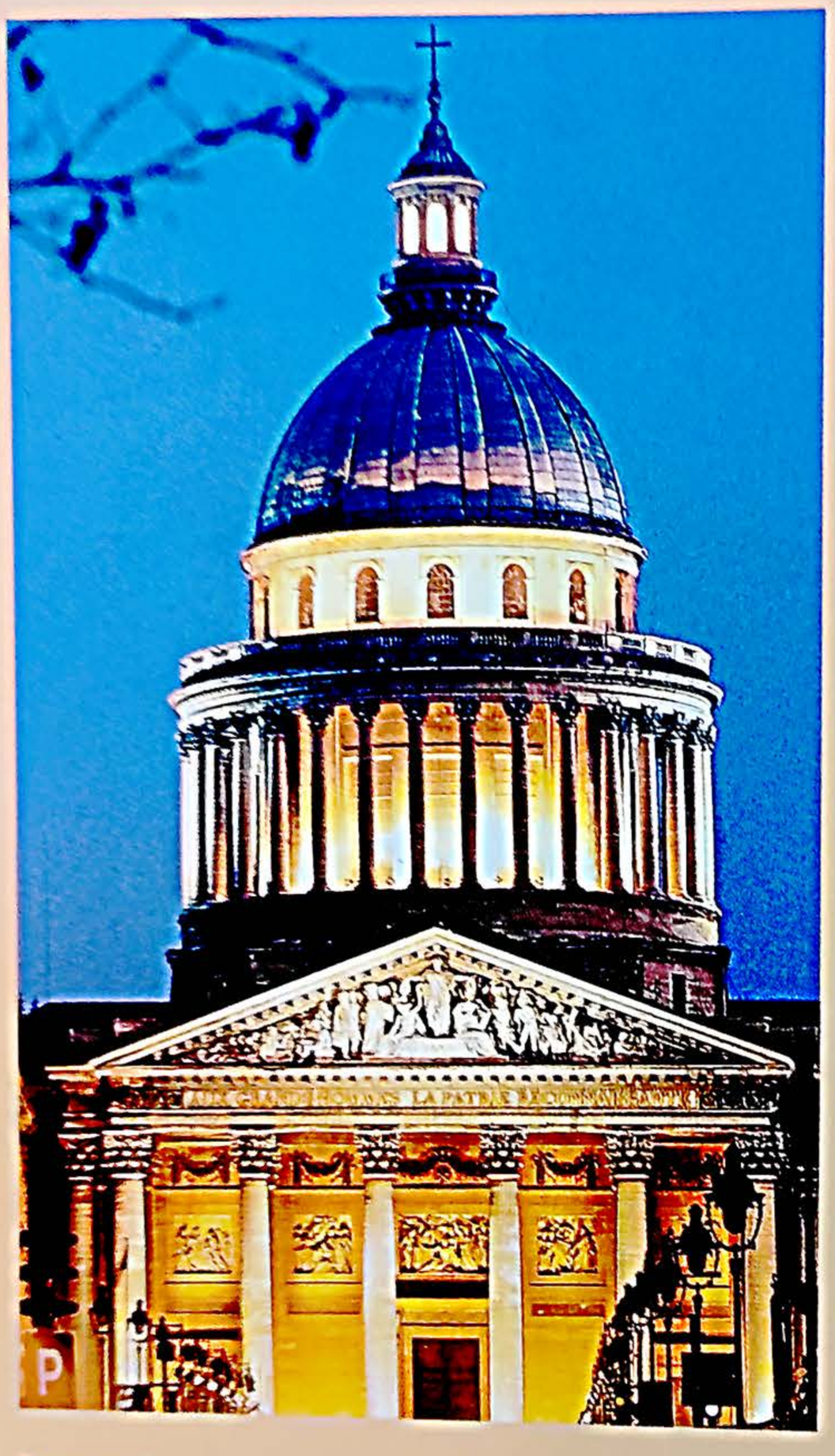
David realizează un desen cu contururi clare şi precise, exprimînd armonia prin echilibrul proporţiilor. Culorile rămîn reci, în contrast cu coloritul strălucitor al picturii rococo. Culoarea rămîne la dispoziţia formei şi permite lectura în maniera picturii clasice. David pune un roşu puternic pe hainele bărbaţilor şi îmbracă personajele feminine în culori mai dulci. Culoarea joacă astfel un rol simbolic, accentuînd opoziţia între personajele principale şi cele secundare, între virilitate şi feminitate.

Mod de exprimare

Prin subiectul compoziţiei şi prin culori, David caută să cinstească valorile estetice şi morale proclamate de filosofii secolului Luminilor. Fundalul foarte întunecat al spaţiului dintre coloane evocă moartea, imaginea Vechiului Regim, şi contrastează cu cele două grupuri de personaje puternic luminate, expresie a limpezimii gîndirii republicane. Acest tablou este considerat drept una dintre loviturile severe îndreptate împotriva regimului monarhic care va cădea patru ani mai tîrziu, în 1789. *Jurămîntul Horaţilor* va deveni un tablou-far în istoria picturii.

Panteonul (Paris)

Jacques-Germain SOUFFLOT



Panteonul.
© Jean-Claude N'Diaye/Impress

Ludovic al XV-lea, grav bolnav, face legământul de a reconstrui biserica abației Sainte Geneviève, din Paris, dacă se va însănătoși. Directorul general al construcțiilor regale, marchizul de Marigny, fratele doamnei de Pompadour, îi comandă planurile lui Jacques-Germain Soufflot (1713-1780).

Fundațiile au început în 1758, dar dificultați financiare au încetinit lucrările. Soufflot realizează tamburul în timpul celor doi ani de dinaintea morții. Pentru a termina construcția domului, unul dintre elevii săi, **Rondelet**, trebuie să întărească punctele de sprijin și termină monumentul în 1789.

În 1791, Adunarea constituantă hotărăște că biserica va primi „rămășițele marilor oameni din epoca libertății franceze" și îi dă numele de *Panteon*.

Descriere

Edificiul prezintă un plan în cruce greacă. Mormîntul Sfintei Genoveva, patroana Parisului, trebuia să se găsească sub cupola înaltă plasată la încrucișarea transeptului. Domul se compune din trei cupole din piatră, suprapuse.

Soufflot desenează îndrăznețe porțiuni fără susținere directă în construcția cupolei și a tamburului•. Numeroși arhitecți ai epocii prezic că ansamblul ar trebui să se prăbușească.

Fațada se compune dintr-un peristil cu coloane corintice susținînd un fronton triangular unde **David d'Angers** va sculpta, în 1831, *Patria împărțind marilor oameni coroanele pe care le întinde Libertatea.*

Adunarea constituantă cere adăugarea a două clopotnițe cu două etaje, situate de o parte și de alta a exteriorului absidei, și închiderea celor patruzeci și două de ferestre pe care Soufflot le amenajase în ziduri. De atunci, edificiul a pierdut mult din luminozitate, iar suprafețele zidurilor goale par severe.

Stil

Neoclasicismul caută simplitatea folosind linia dreaptă și suprafața goală a pietrei. Dominanta liniei drepte nu este întreruptă decît de cercul cupolei. Arabescul și lejeritatea rococoului cedează locul orizontalității și predominanței maselor.

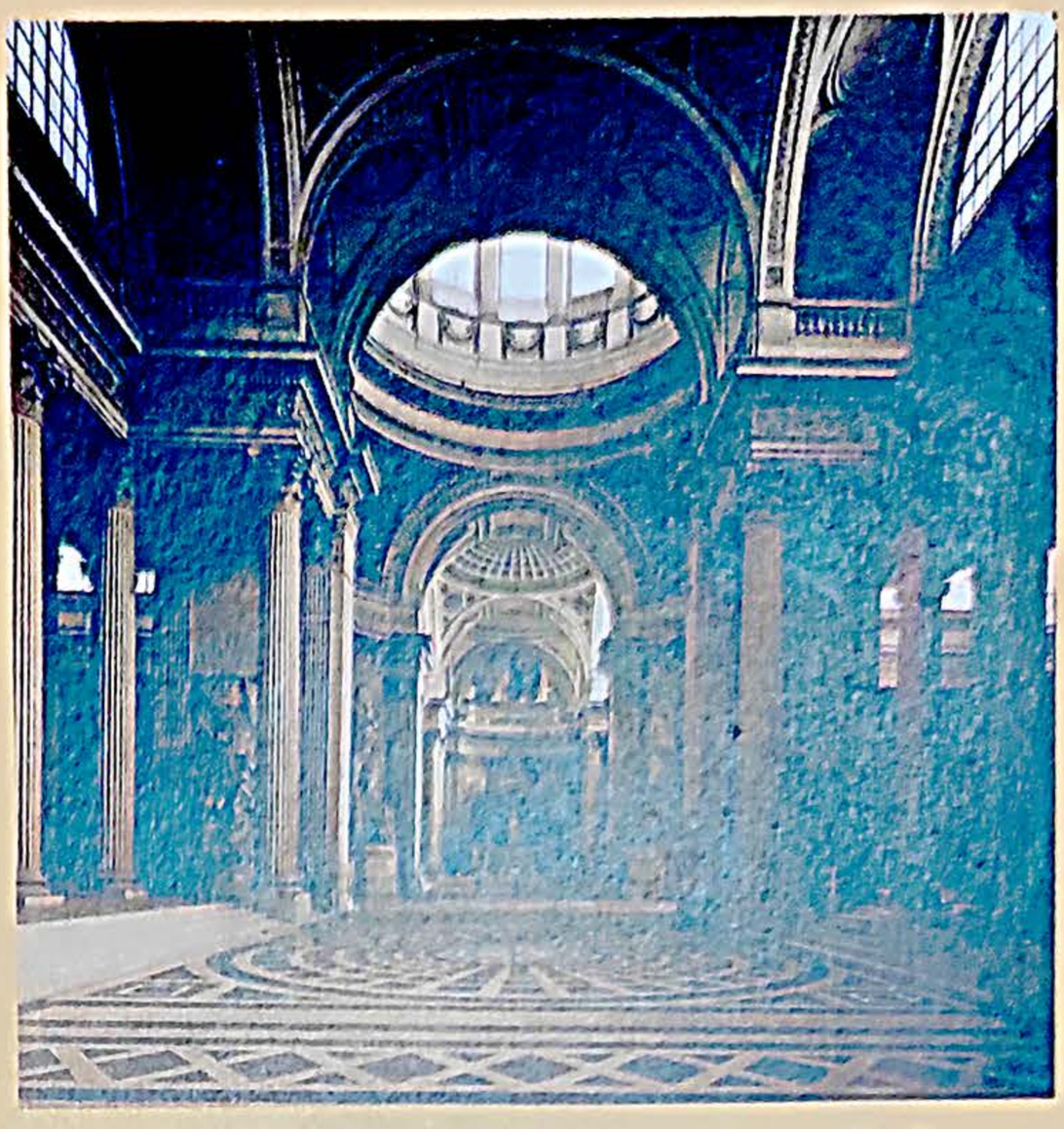
Corpul clădirii se prezintă ca o masă compactă. Soufflot abandonează tradiția barocă a zidului, împodobit cu pilastri și nișe, pentru a da din nou viață coloanei libere și porticului, ele-

mente pe care le foloseşte pentru a anima faţada şi a structura interiorul edificiului.

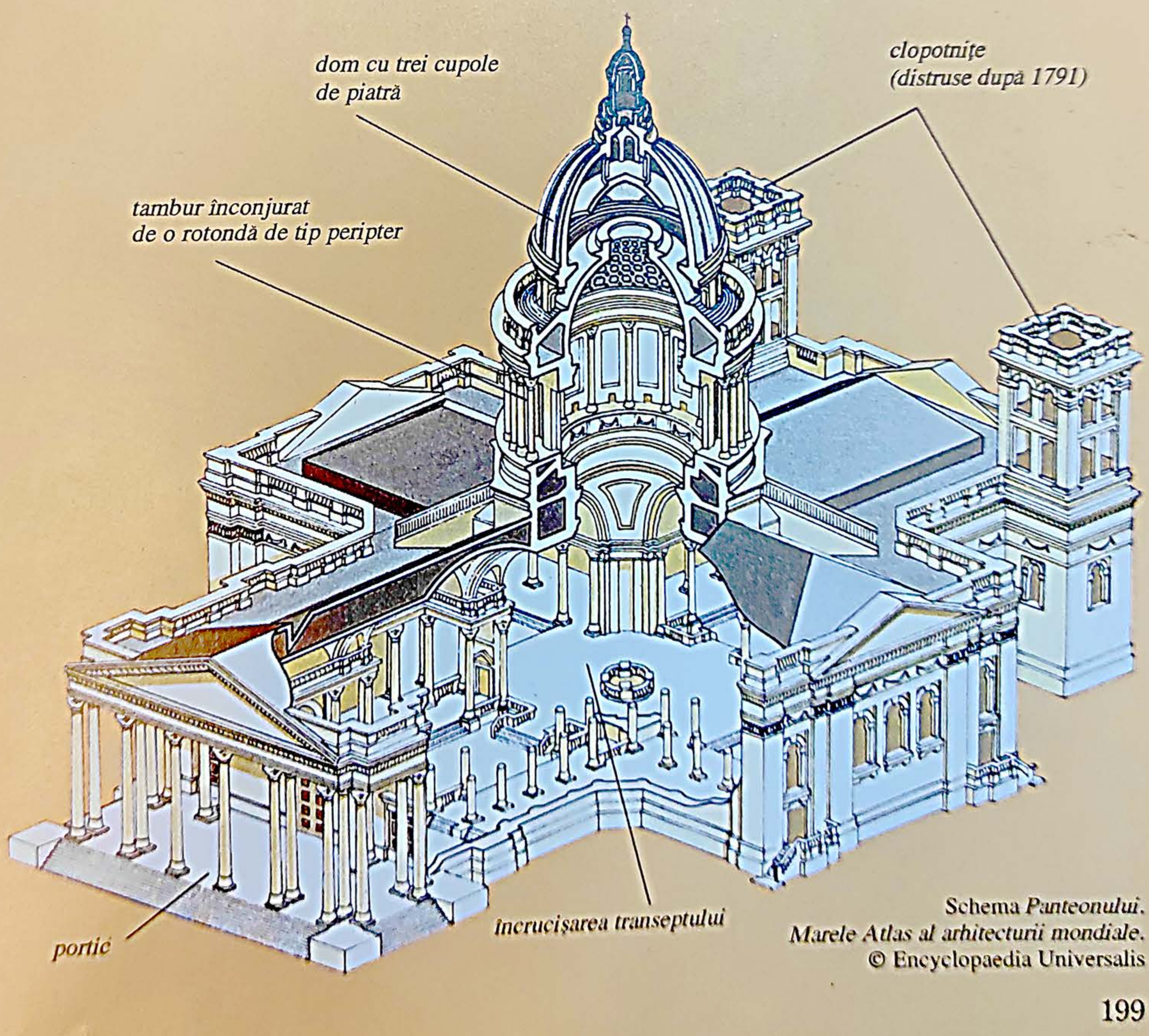
Pentru a separa nava centrală de cele laterale, Soufflot proiectează un şir de coloane care susţine o friză, o cornişă şi o balustradă. Bolţile în leagăn, specifice barocului, sînt înlocuite de Soufflot prin cupole aplatizate pentru navă şi prin plafoane casetate pentru laterale. El simplifică modul de aranjare clasic, imitînd anumite trăsături ale structurii gotice. Pentru aceasta, pune la punct cu ajutorul inginerului Rondelet o nouă tehnică a pietrei armate cu bare de fier. Această virtuozitate tehnică permite economisirea de material, reduce suporţii şi creează spaţii mai deschise.

Comentariu

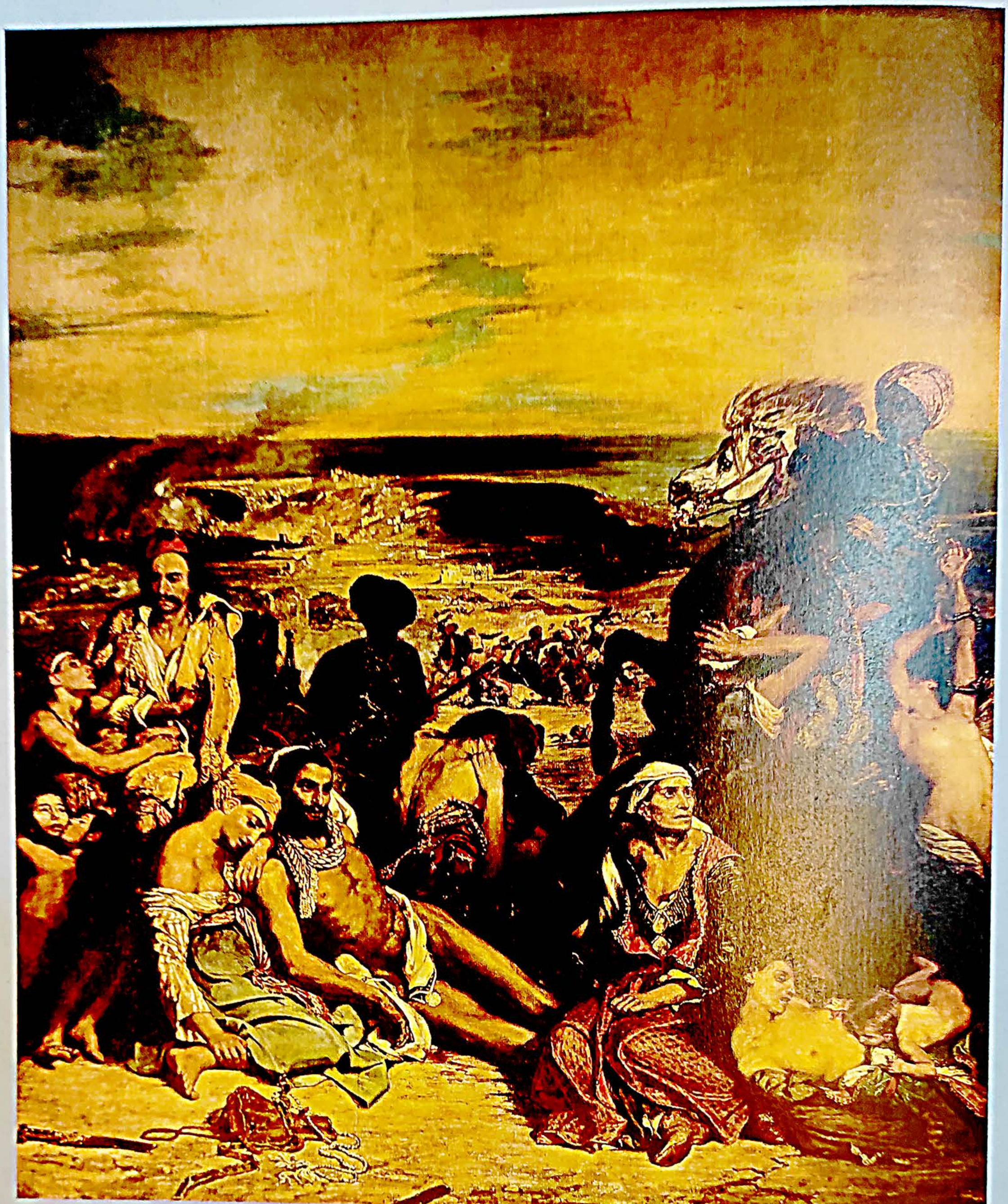
Soufflot devine cel mai mare promotor al atitudinii neoclasice şi, printr-o anumită sobrietate a zidurilor precum şi prin gustul său pentru efecte grandioase, anunţă deja arta napoleoniană. Panteonul va servi ca model pentru multe alte monumente, cum este *Capitoliul* din Washington.



Interior din *Panteon*.
© Pix



Schema *Panteonului*.
Marele Atlas al arhitecturii mondiale.
© Encyclopaedia Universalis



Eugène DELACROIX (1798-1863),
Masacrul din Chios (1824).
Muzeul Luvru, Paris.
© Dagli Orti

Capitolul 13

Romantismul

Iniţial, cuvîntul „romantism“ apare în literatură. În Germania, adjectivul *romantisch* vine în opoziţie cu tot ceea ce poartă numele de literatură clasică.

În artă, romantismul, respingînd exemplul Antichităţii greco-romane, se afirmă ca o reacţie împotriva tiraniei neoclasicismului. Romantismul marchează o ruptură completă cu ideile trecutului. El proclamă superioritatea individului şi a personalităţii sale. Raţiunii reci îi răspunde puterea sensibilităţii, a pasiunii şi a imaginaţiei.

Spiritul nou al „Drepturilor omului“ influenţează în egală măsură domeniul culturii. Victor Hugo afirmă: „Principiul libertăţii... va reînnoi arta aşa cum a reînnoit şi societatea...“ O mutaţie generală a gustului şi a gîndirii se manifestă în toate activităţile – literatură, teatru şi muzică – , înainte de a se afirma în artele plastice unde artiştii dau frîu liber imaginaţiei. Această schimbare radicală a atitudinilor faţă de viaţă şi artă determină apariţia unui nou curent numit „romantic“.

Curentul romantic apare treptat în decursul secolului XVIII şi, după Revoluţia franceză, se exprimă prin cultul pentru eroi. El se impune, începînd din 1824, cu tabloul lui Delacroix, *Masacrul din Chios**. După o perioadă de afirmare febrilă, romantismul îşi pierde din suflu şi, spre 1850, se estompează.

Această exaltare a invidualismului se extinde în toată Europa; Germania, Anglia şi Franţa joacă un rol important. Ea va conduce artistul la izolare şi la atitudini anormale, ceea ce va avea ca rezultat mitul artistului blestemat.

Victor HUGO (1802-1885),
Farul din Eddystone (1866),
laviu• şi acuarela•.
Muzeul Victor Hugo, Paris.
© Bulloz

Vîrsta pasiunilor

Caspar David FRIEDRICH (1774-1840),
Mănăstirea din pădure (1809).
Staatliche Schlösser und garten Schloss Charlottenburg, Berlin.
© Bridgeman-Giraudon

Din punct de vedere social, din tulburările politice de la sfîrşitul secolului XVIII ia naştere un om nou. Acest om aspiră la forme de artă eliberate de moştenirea Renaşterii şi a clasicismului. Naşterea romantismului se face lent, pentru că el este foarte strîns legat de neoclasicism. Într-adevăr, încă din 1750, Piranese publică *Închisorile*, unde prezintă scene imaginare. Temele negativiste – noaptea şi moartea – joacă un rol important. Dincolo de aparenţe, grafismul său deschide o fereastră spre necunoscut şi spre teama de singurătate. Pătrunderea fantasticului ne poartă la marginea nebuniei. Temele romantice vădesc un gust aparte pentru ruine şi pentru misterele lor, pe care le găsim frecvent în tablourile lui **Caspar David Friedrich***.

Artiştilor le place să-şi aleagă subiectele din textele poemului *Cîntecul lui Roland* în Franţa şi din *Cîntecul Nibelungilor* în Germania. Această referire la Evul Mediu suscită dorinţa de a face să reînvie şi de a restaura monumentele acelei epoci. La Köln reîncep lucrările pentru terminarea catedralei, considerată focarul germanismului. **Lenoir** creează Muzeul monumentelor franceze pentru a salva sculpturile Evului Mediu, care scăpaseră de distrugerile revoluţionarilor.

John CONSTABLE (1776-1837),
Căruţa cu fîn (1821).
© National Gallery, Londra

Precursorii germani

În Germania, romantismul se bazează pe reîntoarcerea la vechea Germanie. O reacţie împotriva clasicismului francez şi a dominaţiei imperiale de la începutul de secol declanşează o campanie naţională al cărei manifest devine *Discursul către naţiunea germană* a lui **Fichte**. Sărbătorile în onoarea lui Albrecht Dürer, în 1828, scot la iveală intenţia de a-l considera drept primul pictor german. Goethe îl asociază pe Dürer cu arta gotică în *Imn arhitecturii germane*. Pictori veniţi din diferite regiuni ale Germaniei, printre care **Peter von Cornelius** şi **Johann Friedrich Overbeck**, se stabilesc în 1810 la mănăstirea San Isidoro din Roma, pentru a-şi consacra viaţa artei şi cucerniciei. Această comunitate rămîne cunoscută sub numele „nazareni". Aceştia corespund „prerafaeliţilor" englezi ca **Burne-Jones***, asociaţie de pictori, fondată în 1848, care căuta să regăsească spiritul medieval al artiştilor „de dinainte de Rafael".

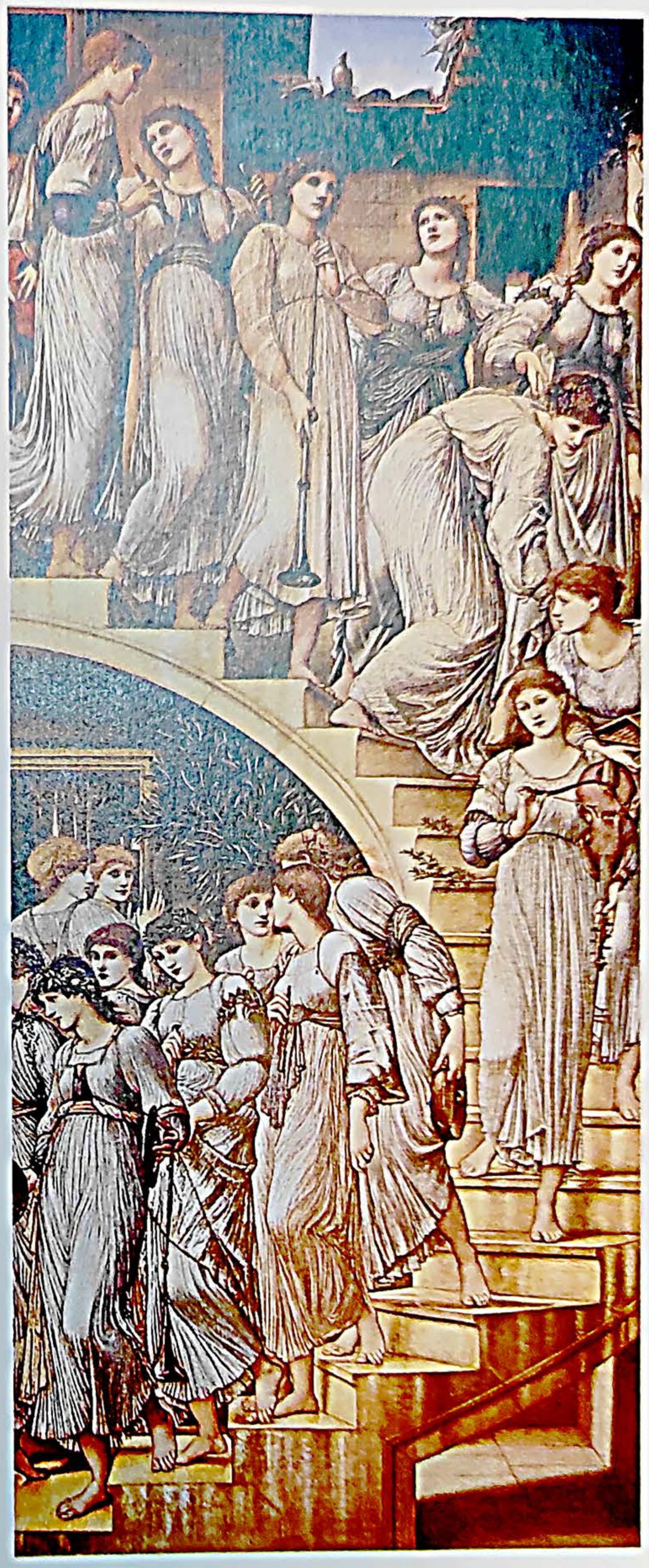
Reacţia franceză

Data apariţiei romantismului în Franţa este 1824. În anul respectiv, la Salon, faţă în faţă cu *Jurămîntul lui Ludovic XIII* de **Ingres**, străluceşte pînza lui Delacroix, *Masacrul din Chios*. Subiectul, luat din actualitate din grijă pentru respectarea realităţii, constituie o noutate. Delacroix dezlănţuise critica cu doi ani mai înainte cu *Barca lui Dante*. La acelaşi Salon din 1824, publicul descoperă pictura engleză cu *Căruţa cu fîn* de **Constable***, pe care **Géricault** o văzuse deja în timpul unei călătorii la Londra. Pictura engleză îi influenţează mult pe pictorii francezi şi în special pe Delacroix. Relaţia între om şi natură este tulburată. Peisajului-decor, specific pentru clasicism, îi urmează un peisaj-emoţie, în care prezenţa umană nu mai este indispensabilă. Peisajul devine adesea o „stare de spirit", ca la **Paul Huet**. Neliniştea sălăşluieşte în cîmpiile şi pădurile acestuia, într-o atmosferă de zbucium unde se simte o teamă permanentă.

Astfel se opun două tabere. Şcoala lui David înfruntă pe pictorii grupaţi sub numele de „shakespearieni" sau „romantici". Punctul culminant al acestei înfruntări îl găsim în ambianţa Teatrului francez în februarie 1830, atunci cînd **Victor Hugo** dezlănţuie pasiunile cu ocazia premierei la *Hernani*.

O aceeaşi intimitate spirituală îi apropie pe artişti şi scriitori. Se stabileşte o legătură foarte strînsă între pictură, muzică, poezie şi filosofie, care permite romantismului să devină expresia lumii inconştientului.

Nevoia de a cultiva diferenţierea, afirmîndu-şi personalitatea, modifică statutul artistului în societate şi repune problema siguranţei sale materiale. Pictorul lucrează din ce în ce mai puţin la comandă, pentru că vrea să decidă singur alegerea subiectelor.



Edward BURNE-JONES (1833-1898).
Scara celestă (1876).
Tate Gallery, Londra.
© Hubert Josse

Exaltarea eului

Eugène DELACROIX (1798-1863),
Libertatea conducînd poporul (1830).
Muzeul Luvru, Paris.
© Dagli Orti

Acest tablou, executat ca o consecinţă a celor trei zile glorioase ale loviturii de stat din 1830, constituie aproape un manifest politic. În dreapta Libertăţii apare pictorul, în persoana unui insurgent care ţine o puşcă în mînă, şi în stînga ei ţîşneşte un tînăr muncitor, purtînd pe cap bereta tradiţională a studenţilor. Delacroix ştie să dea anecdoticului dimensiuni de epopee, îmbinînd nudul alegoric şi costumul modern. Pe lîngă exaltarea cerută de subiect, o impresie intensă de dinamism domină toate aspectele acestei creaţii plastice.

Opera de artă „romantică“ trebuie să fie autonomă şi unică. Această idee se opune esteticii neoclasice, pentru care raţiunea de a fi a operei de artă constă în ilustrarea unui program teoretic. Astfel, romantismul vrea să facă independentă creaţia în raport cu teoriile importante, iniţiate *a priori*, şi reclamă dreptul la „artă pentru artă“. Această revendicare apare pentru prima dată în Germania, în textele lui **Schelling**, **Schiller** şi **Lessing**.

Pentru ei, arta trebuie să se debaraseze de orice intenţie morală. Creaţia se defineşte ca o încercare pur plastică, din dorinţa de a se juca cu efectele picturale care se adresează sensibilităţii noastre. Libertatea şi hazardul hrănesc inspiraţia. Atunci cînd **Victor Hugo** desenează, el pleacă de la o pată de cerneală sau de cafea pe care încearcă să o modifice. Lirismul spontan subminează elaborarea raţională (vezi p. 201). Astfel, efectul cromatic, îmbinat cu factura personală, predomină în detrimentul aspectului finit şi precis al redării. Schiţa păstrează impresia de prospeţime şi de spontaneitate. Folosirea frecventă a acuarelei şi a pastelului permite fixarea rapidă a impresiei iniţiale.

William TURNER (1775-1851),
Furtună de zăpadă pe mare (1842).
Tate Gallery, Londra.
© Erich Lessing-Magnum Photos

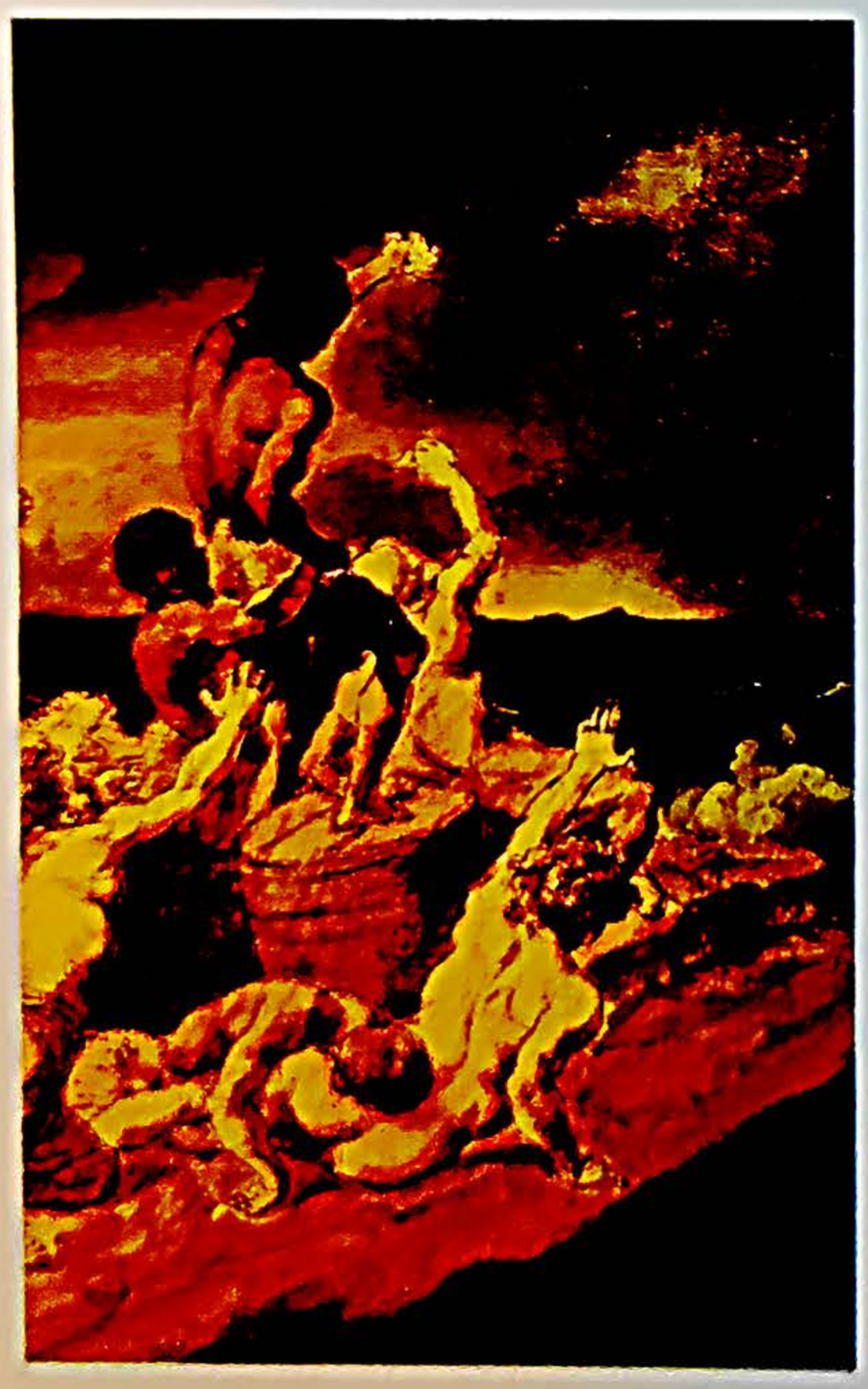
Primele pînze ale lui **Eugène Delacroix** – *Dante şi Virgiliu în Infern*, apoi *Masacrul din Chios* – atrag critici şi devin „manifestele" romantismului. Delacroix apare astfel ca şef al acestei mişcări, ceea ce el nu va recunoaşte niciodată. În 1825, îi întîlneşte în Anglia pe pictorii peisagişti **John Constable** şi **Richard Bonington** (1802-1828). Toată viaţa, Delacroix se inspiră din literatura romantică de unde îşi ia subiectele; de exemplu, de la **Byron** află trama pentru *Moartea lui Sardanapal** (p. 210). În 1830, el pictează *Libertatea conducînd poporul**, scenă alegorică dedicată unui însemnat eveniment istoric. În această lucrare, face sinteza ideilor sale privind culoarea şi mişcarea. Dintr-o călătorie în Africa de Nord, în 1832, aduce crochiuri şi acuarele, care sînt punctul de plecare pentru numeroase tablouri: *Femeile din Alger* (1834), *Nunta evreiască* (1839). Delacroix repune în discuţie problema regulilor de compoziţie a unui tablou. Lucrul asupra fiecărei părţi a suprafeţei trebuie să dispară în favoarea efectului de ansamblu. Pictorii romantici le reproşează celor clasici alăturarea pe pînză a unor suprafeţe independente unele de altele.

B I O G R A F I E

Eugène DELACROIX
Charenton-Saint-Maurice, 1798 – Paris, 1863

Mama sa, fiica faimosului ebenist **Oeben**, moare în 1814. Delacroix se confruntă cu o viaţă grea care îi influenţează temperamentul romantic. Îl întîlneşte pe **Géricault** în atelierul lui Guérin. După *Dante şi Virgiliu în Infern* (1822, Luvru) şi *Masacrul din Chios* (1824, Luvru), Delacroix este considerat şef al şcolii romantice. Duce o viaţă de boem şi frecventează saloanele pariziene, în care face cunoştinţă cu **Stendhal, Mérimée, Hugo, Vigny, Nerval**. Se împrieteneşte cu **Georges Sand** şi **Chopin**.
În 1832, se îmbarcă pentru Maroc şi Algeria. Umple paginile caietelor cu acuarele, şi paleta lui se va îmbogăţi cu îndrăzneala unor tonuri foarte moderne. Scrie un jurnal, început în tinereţe şi continuat după 1847, în care îşi exprimă reflecţiile asupra artei. Bolnav, moare de epuizare în august 1863.

Johann Heinrich FÜSSLI (1741-1825),
Coşmarul (1781). Goethemuseum, Frankfurt.
© Hubert Josse



Théodore GÉRICAULT (1791-1824),
o a doua schiţa (1818) a tabloului *Pluta Meduzei* (detaliu). Muzeul Luvru, Paris.
© Dagli Orti

Ei vor ca rolul principal să fie jucat de ansamblul tabloului, mai expresiv datorită coerenţei întregului. Pentru a atinge acest obiectiv, pictorul nu trebuie să împingă la fel de departe lucrul pentru fiecare zonă a tabloului; anumite „bucăţi" rămîn abia schiţate, altele capătă vigoare printr-o muncă mai riguroasă.

Imaginaţia, domeniu predilect al artei romantice, se sprijină pe senzaţii neobişnuite în pictură. Aceasta din urmă evocă lumea vidului, a liniştii, a infinitului. Astfel, în Germania, unul dintre precursorii romantismului, **Caspar David Friedrich,** alege ca titlu al lucrărilor sale: *Intrarea în cimitir, Călător admirînd norii, Naufragiul Speranţei printre gheţuri*. Peisajul romantic se dezvoltă în Anglia cu **William Turner*** (p. 205) şi în Franţa cu **Paul Huet**. Aceşti doi pictori dau o înfăţişare lirică naturii, stăpînă a unor forţe care produc nelinişte, cum este furtuna.

Tema morţii, a solitudinii, a răului apar ca o hrană pentru imaginar. Emoţia ne face să părăsim domeniul raţiunii şi să pătrundem în cel al irealului, al incomprehensibilului, al pierderii controlului conştiinţei. Elveţianul **Johann Heinrich Füssli*** dovedeşte un gust deosebit pentru subiecte fantastice. El îşi petrece cea mai mare parte a vieţii în Anglia, unde realizează ilustraţii pentru operele lui **Shakespeare** şi **Dante**, ca şi pentru epopeea germană *Nibelungii*. În Franţa, **Théodore Géricault**, prima mare personalitate romantică, prezintă la Salonul din 1812 *Comandantul vînătorilor din garda imperială la atac*, care îi atrage atenţia lui David. El expune în 1819 *Pluta Meduzei**, inspirat dintr-un fapt de actualitate, tratat cu un patetism tulburător. Este pasionat şi de reprezentarea picturală a cailor, după cum se vede în *Derby Epsom*, şi de studierea insolitului prin intermediul unor suite de portrete de nebuni şi nebune (1821-1824). Moartea lui prematură întrerupe însă această operă excepţională prin impetuozitate şi prin inovaţiile cele mai îndrăzneţe.

Noi cercetări devin posibile datorită modului de tratare a culorii. Lucrările fizicianului **Newton** încep să fie cunoscute din 1704. Delacroix completează acest studiul fizic al culorii (descompunerea luminii în culori primare şi secundare) printr-o analiză a efectelor fiziologice (exaltarea culorilor complementare) şi a efectelor psihologice (transpunerea sentimentelor, a pasiunilor). Culoarea nu serveşte numai la diferenţierea formelor, ca în pictura clasică, ci devine expresie.

În Spania, cei cîţiva pictori ai stilului pitoresc dispar în spatele imensei personalităţi de excepţie şi aproape de neclasat a lui **Francisco de Goya y Lucientes**. Bolnav şi din ce în ce mai surd din 1792, Goya devine un om singuratic şi tragic; scenele de tauromahie, *Casa nebunilor* (1793), dovedesc această viziune romantică încă şi mai pregnantă, relevată în decoraţia cupolei

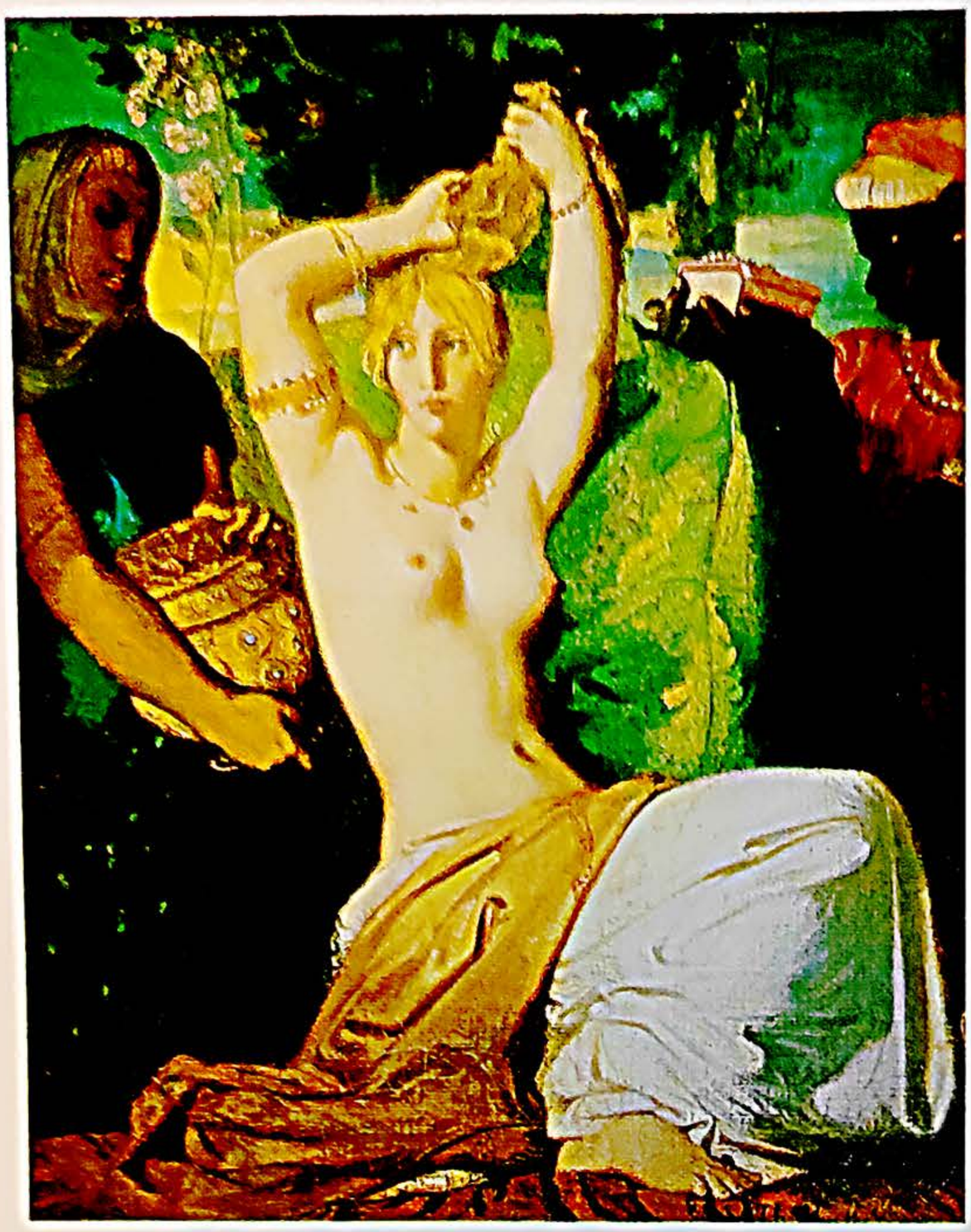
Francisco de GOYA (1746-1828), *Execuţia din 3 Mai*.
Muzeul Prado, Madrid.
©Dagli Orti

San Antonio de la Florida (1798), unde mulţimea vulgară şi pestriţă asistă la învierea unui mort. După gravurile *Dezastrele războiului*, pictează *Execuţia din 3 Mai**. Acest mesaj de libertate, în faţa opresiunii armatelor franceze, îl anunţă deja pe Delacroix prin tratarea subiectului, agilitatea tuşei, folosirea culorilor pentru redarea expresivităţii şi a emoţiei. Din ce în ce mai izolat şi bolnav, Goya termină această coborîre în noapte prin picturile din *Casa surdului*, propria locuinţă, unde prezintă coşmaruri halucinante.

Grupul german al nazarenilor se reuneşte la Roma în vechea mănăstire San Isidoro sub conducerea lui **Friedrich Overbeck***. **Peter von Cornelius** (1783-1867) se alătură acestui grup şi participă la executarea *Frescelor peripeţiilor lui Iosif în Egipt* la palatul Zuccaro din Roma. Aceşti pictori îşi propun să resuscite puritatea stilului primitivilor italieni, dar ei înşişi, prin păreri preconcepute, fac repede dovada unui fel de academism.

Tentativa nazarenilor este reluată, începînd din 1848, de către „prerafaeliţii" englezi care se inspiră din teme literare, în principal din legenda

Johann Friedrich OVERBECK
(1789-1869),
Italia şi Germania (1828).
Neue Pinakothek, München.
© Joachim Blauel/Artothek



Théodore CHASSÉRIAU (1819-1856),
Toaleta Esterei (1841).
Muzeul Luvru, Paris.
© Hubert Josse

regelui Arthur, şi din mărturii celtice. Artiştii realizează de obicei picturi narative. Printre ei, trebuie reţinute numele lui **Dante Gabriel Rossetti** şi **Edward Burne-Jones*** (p. 203).

Romantismul corespunde, în egală măsură, modei picturii cu tematică orientală. După **Théodore Chassériau***, **Horace Vernet** (1789-1863), **Eugène Fromentin** (1820-1876) care pictează Africa de Nord, **Alexandre-Gabriel Descamps** (1803-1860) va ilustra subiecte turceşti şi orientale.

Arhitectura

Orice formă arhitecturală devine citat şi reflectă un discurs cultural. Arhitectura romantică vrea să viseze la trecut, ceea ce motivează restaurările costisitoare de monumente: în Franţa **Viollet-le-Duc** reconstruieşte *castelul Pierrefonds*, în Germania **Karl Friedrich Schinkel** termină *catedrala din Köln*. Arhitectul imită lucrări construite în alte locuri, în alte timpuri. Această arhitectură ia numele de „istoricism“: *Parlamentul din Londra**, monument neogotic de **Sir Charles Barry**, *Burgtheather din Viena*, monument neorenascentist de **Gottfried Semper**, *biserica Sacré-Coeur din Paris*, monument neobizantin de **Paul Abadie** etc. Uneori, arhitectul dă frîu liber imaginaţiei, precum **John Nash** în *Pavilionul regal neoindian* din Brighton*, sau combină stiluri variate dînd naştere „eclectismului“, ca, de exemplu, la *Opera din Paris* de **Charles Garnier*** sau la *Rijksmuseum din Amsterdam* de **Peter Cuijpers**...

Sir Charles BARRY (1795-1860), *Parlamentul din Londra*, început în 1836. © Dagli Orti

John NASH (1752-1835), *Pavilionul regal neoindian* din Brighton (1815-1821). © A. Torry/Explorer

Charles GARNIER (1825-1898), *Opera din Paris* (1862-1875). © Jean-Paul Navicet/Explorer

Moartea lui Sardanapal (1827)

Eugène DELACROIX (1798-1863), muzeul Luvru, Paris

© Dagli Orti

La Salonul din 1827, atunci cînd **Ingres** expune *Apoteoza lui Homer*, Delacroix prezintă două lucrări al căror subiect aduce un omagiu lui **Byron**, mort cu trei ani înainte la Missolonghi: *Scenă din războiul actual dintre turci și greci* și *Moartea lui Sardanapal*.

Subiect

Se pare că Sardanapal este ultimul descendent al legendarei regine Semiramida.

În capitala Babilon, asediată de mezi timp de doi ani, Sardanapal ar fi ridicat, potrivit legendei, un rug în curtea palatului ca să-și dea foc împreună cu bogățiile, caii, femeile și eunucii, mai degrabă decît să cadă în mîinile inamicului.

Compoziţie

La prima vedere, acest tablou pare să abuzeze de înfățișări de corpuri, stofe, obiecte, pictate în culori somptuoase. Totul se scaldă într-un climat de impulsivitate și de senzualitate în mijlocul căruia se desfășoară năruirea despotului oriental.

Libertatea și hazardul specifice improvizației hrănesc această pictură. Totuși, Delacroix își organizează pînza după cîteva mari linii directoare. Mai întîi, o mare linie oblică imprimă elanul general. Aceasta pleacă din ochiul regelui și coboară în diagonală spre femeia înjunghiată, aflată în partea dreaptă, jos. Această linie descendentă întărește impresia de moarte și de distrugere.

Moartea lui Sardanapal (1827)

Eugène DELACROIX (1798-1863), muzeul Luvru, Paris

© Dagli Orti

La Salonul din 1827, atunci cînd **Ingres** expune *Apoteoza lui Homer*, Delacroix prezintă două lucrări al căror subiect aduce un omagiu lui **Byron,** mort cu trei ani înainte la Missolonghi: *Scenă din războiul actual dintre turci şi greci* şi *Moartea lui Sardanapal*.

Subiect

Se pare că Sardanapal este ultimul descendent al legendarei regine Semiramida.

În capitala Babilon, asediată de mezi timp de doi ani, Sardanapal ar fi ridicat, potrivit legendei, un rug în curtea palatului ca să-şi dea foc împreună cu bogăţiile, caii, femeile şi eunucii, mai degrabă decît să cadă în mîinile inamicului.

Compoziţie

La prima vedere, acest tablou pare să abuzeze de înfăţişări de corpuri, stofe, obiecte, pictate în culori somptuoase. Totul se scaldă într-un climat de impulsivitate şi de senzualitate în mijlocul căruia se desfăşoară năruirea despotului oriental.

Libertatea şi hazardul specifice improvizaţiei hrănesc această pictură. Totuşi, Delacroix îşi organizează pînza după cîteva mari linii directoare. Mai întîi, o mare linie oblică imprimă elanul general. Aceasta pleacă din ochiul regelui şi coboară în diagonală spre femeia înjunghiată, aflată în partea dreaptă, jos. Această linie descendentă întăreşte impresia de moarte şi de distrugere.

În continuare, arabescuri complexe, pe care le desenează trupurile unele după altele, se distribuie pe traseul unei compoziții de arcuri de cerc concentrice, așa cum se propagă undele pe o suprafață lichidă, avînd drept centru privirea regelui. Compoziția rămîne deschisă și se prelungește dincolo de fundal pe trei laturi ale tabloului pentru a mări spațiul și a amplifica astfel efectul de abundență și de acumulare în jurul patului lui Sardanapal. Prelungirea spre exterior face legătura între scena autodistrugerii și devastarea palatului de către dușmani.

Dominanta de roșu dă unitate în zona centrală, repelurile de roșu restabilesc echilibrul pe ansamblul suprafeței tabloului.

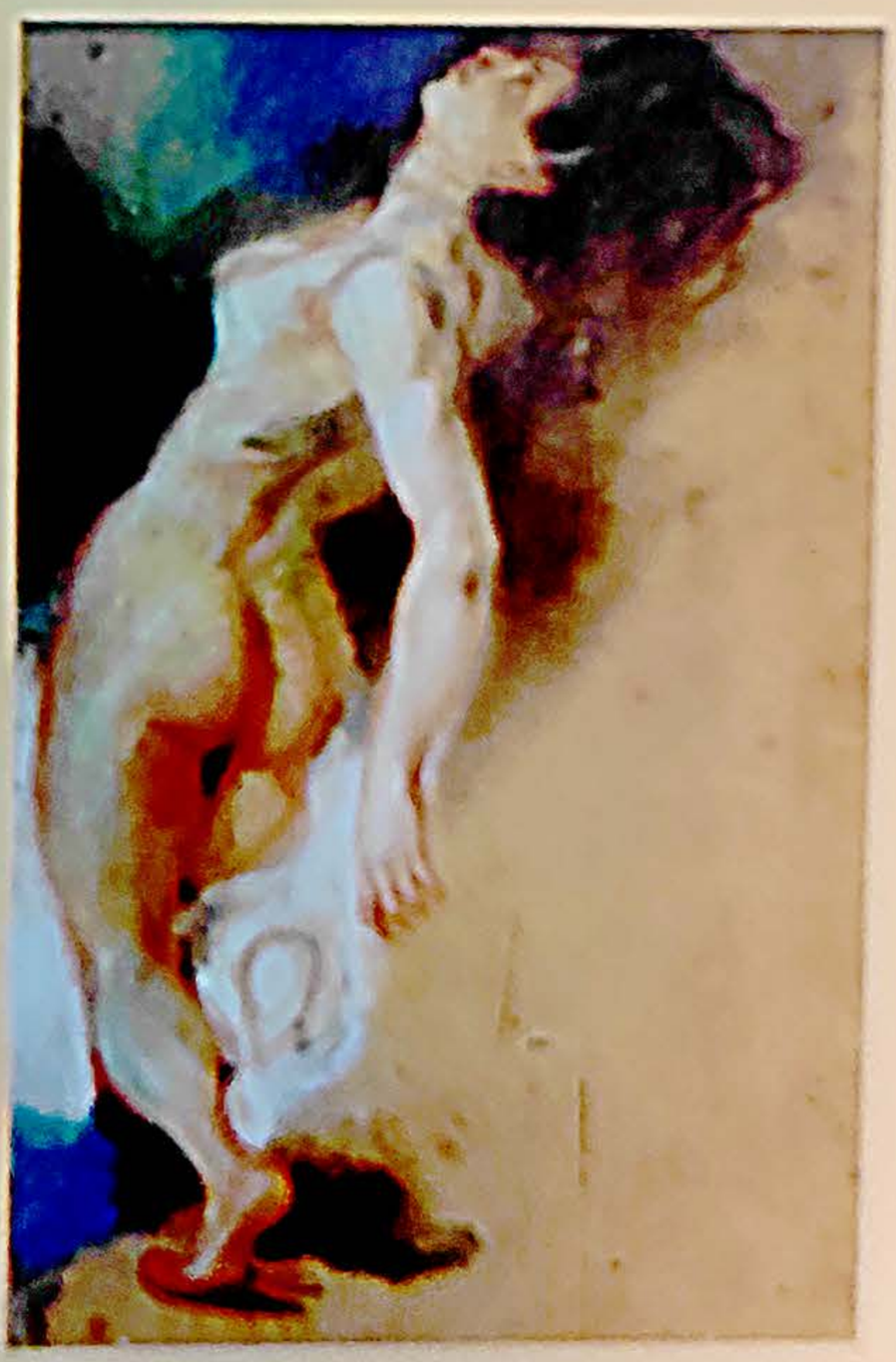
Verdele – culoare complementară a roșului – este plasat de-a lungul marginilor zonei centrale și potențează roșul.

Culoare

Reluînd lecțiile lui **Veronese** și **Rubens**, Delacroix se dovedește un mare colorist. Compoziția cromatică domină organizarea liniară. Pictorul pune de pe paletă culori de o frumusețe strălucitoare pentru drapaje, trupuri și obiecte prețioase. Culoarea, de o extraordinară bogăție, distribuită violent în pete, caracterizează pictura romantică. Pe lîngă armoniile puternice și contrastele de culoare realizate cu multă abilitate, fiecare nuanță a paletei cromatice are o semnificație simbolică ce traduce furia sîngeroasă și incendiară. Delacroix notează în jurnalul său: „Culorile sînt muzica ochilor, ele se combină ca notele... unele armonii coloristice produc senzații pe care muzica însăși nu le poate atinge".

Mod de exprimare

Moda Orientului, foarte puternică în epocă, îi inspiră lui Delacroix un tablou despre violență dusă la paroxism. Prin ambianța cromatică cu tonalități calde, prin forța expresivă a culorilor, artistul face să vibreze această scenă de o senzualitate exacerbată. Pe lîngă intensitatea pasională, Delacroix descoperă un limbaj plastic nou și reușește să amplifice puterea de emoționare a picturii, ca un preludiu la pictura modernă.



Eugène DELACROIX, studiu de femeie pentru *Moartea lui Sardanapal*, pastel. Muzeul Luvru, Paris.
© Photo RMN

În continuare, arabescuri complexe, pe care le desenează trupurile unele după altele, se distribuie pe traseul unei compoziţii de arcuri de cerc concentrice, aşa cum se propagă undele pe o suprafaţă lichidă, avînd drept centru privirea regelui. Compoziţia rămîne deschisă şi se prelungeşte dincolo de fundal pe trei laturi ale tabloului pentru a mări spaţiul şi a amplifica astfel efectul de abundenţă şi de acumulare în jurul patului lui Sardanapal. Prelungirea spre exterior face legătura între scena autodistrugerii şi devastarea palatului de către duşmani.

Dominanta de roşu dă unitate în zona centrală, repelurile de roşu restabilesc echilibrul pe ansamblul suprafeţei tabloului.

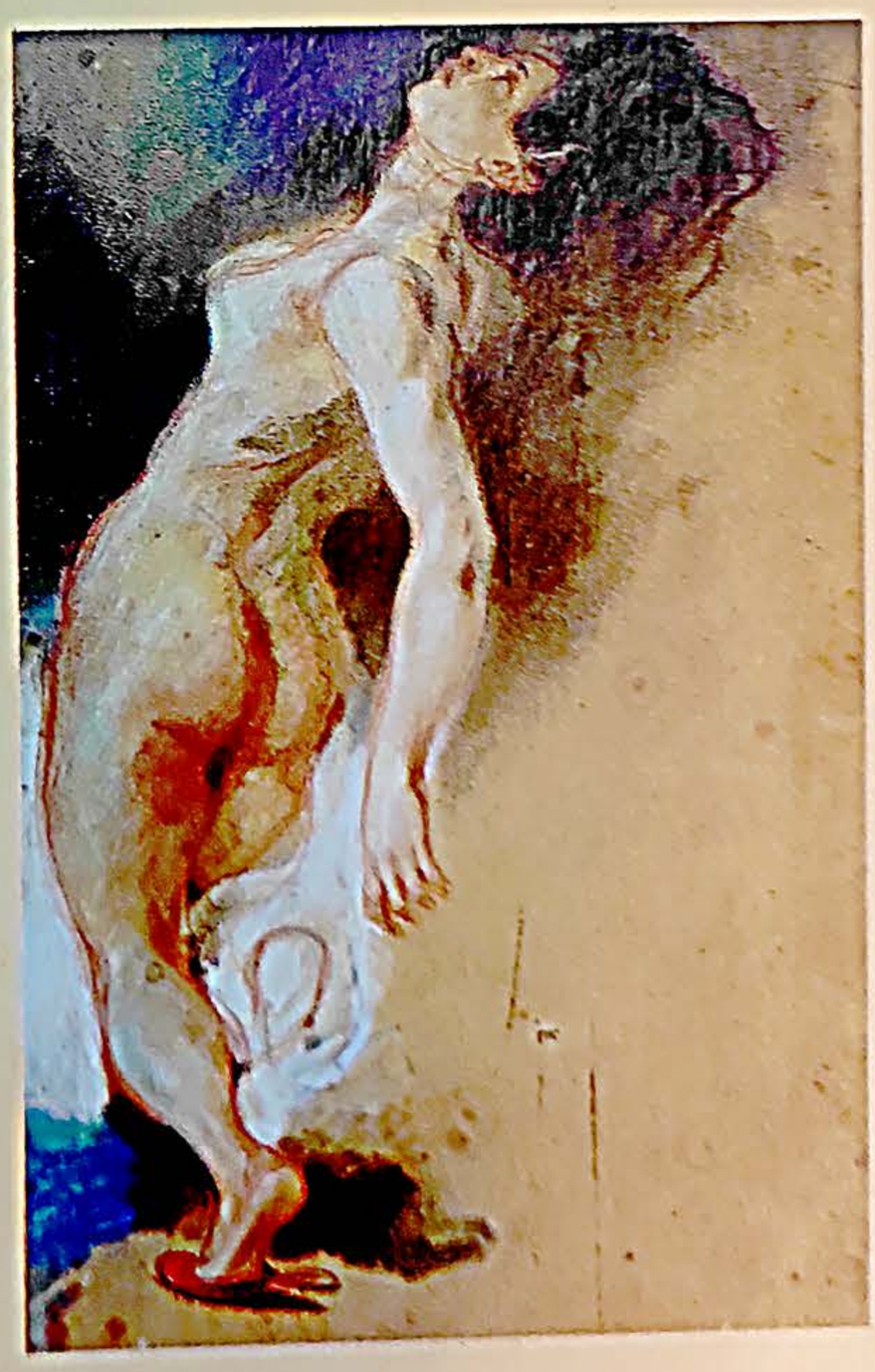
Verdele – culoare complementară a roşului – este plasat de-a lungul marginilor zonei centrale şi potenţează roşul.

Culoare

Reluînd lecţiile lui **Veronese** şi **Rubens**, Delacroix se dovedeşte un mare colorist. Compoziţia cromatică domină organizarea liniară. Pictorul pune de pe paletă culori de o frumuseţe strălucitoare pentru drapaje, trupuri şi obiecte preţioase. Culoarea, de o extraordinară bogăţie, distribuită violent în pete, caracterizează pictura romantică. Pe lîngă armoniile puternice şi contrastele de culoare realizate cu multă abilitate, fiecare nuanţă a paletei cromatice are o semnificaţie simbolică ce traduce furia sîngeroasă şi incendiară. Delacroix notează în jurnalul său: „Culorile sînt muzica ochilor, ele se combină ca notele... unele armonii coloristice produc senzaţii pe care muzica însăşi nu le poate atinge“.

Mod de exprimare

Moda Orientului, foarte puternică în epocă, îi inspiră lui Delacroix un tablou despre violenţa dusă la paroxism. Prin ambianţa cromatică cu tonalităţi calde, prin forţa expresivă a culorilor, artistul face să vibreze această scenă de o senzualitate exacerbată. Pe lîngă intensitatea pasională, Delacroix descoperă un limbaj plastic nou şi reuşeşte să amplifice puterea de emoţionare a picturii, ca un preludiu la pictura modernă.



Eugène DELACROIX, studiu de femeie pentru *Moartea lui Sardanapal*, pastel. Muzeul Luvru, Paris.
© Photo RMN

Edgar DEGAS (1834-1917),
Absintul (1876).
Muzeul Orsay, Paris.
© Dagli Orti

Capitolul 14

Realismul şi impresionismul

Încă de la crearea ei, Academia, prin intermediul expoziţiilor, supune arta unor principii rigide. Împotriva acestei dictaturi, un anumit număr de scriitori, artişti, critici şi ziarişti tind să apropie arta de viaţa cotidiană. Pentru ei, este vorba despre „redarea adevărului“, căutînd în realitatea înconjurătoare principala sursă de inspiraţie. Ei îşi spun „realişti“.

Viaţa devine material pentru opera de artă. Baudelaire scrie, referitor la Salonul din 1845: „Acela care va şti să scoată din viaţa actuală latura ei epică şi să ne facă să vedem şi să înţelegem, prin intermediul culorii şi al desenului, cît de mari şi încîntători sîntem, cu cravatele şi pantofii noştri de lac, acela va fi un pictor, şi anume unul adevărat.“

Fotografia*, nou mijloc ştiinţific de investigare, îi fascinează pe pictori. Dorinţa realiştilor de a surprinde o imagine fidelă a realităţii îşi găseşte prin ea modul de exprimare. Cu toate acestea, fotografia va arăta diversitatea aparenţelor prin intermediul sesizării directe a realului, ceea ce va stimula cercetările privind schimbările de aspect ale unei scene văzute în lumini sau atmosfere diferite. Astfel, se va naşte impresionismul, rezultat al realismului supus numai controlului senzaţiilor optice.

Curentul realist apare în jurul anului 1850 şi se continuă prin impresionism, de prin 1860. În 1863, produce scandal deschizînd „Salonul refuzaţilor“. În timpul ultimului deceniu al secolului XIX, se manifestă noi tendinţe care, treptat, eclipsează cele din urmă tresăriri ale epocii.

Baudelaire fotografiat de NADAR, către 1855.
© Collection Viollet

Spiritul pozitiv

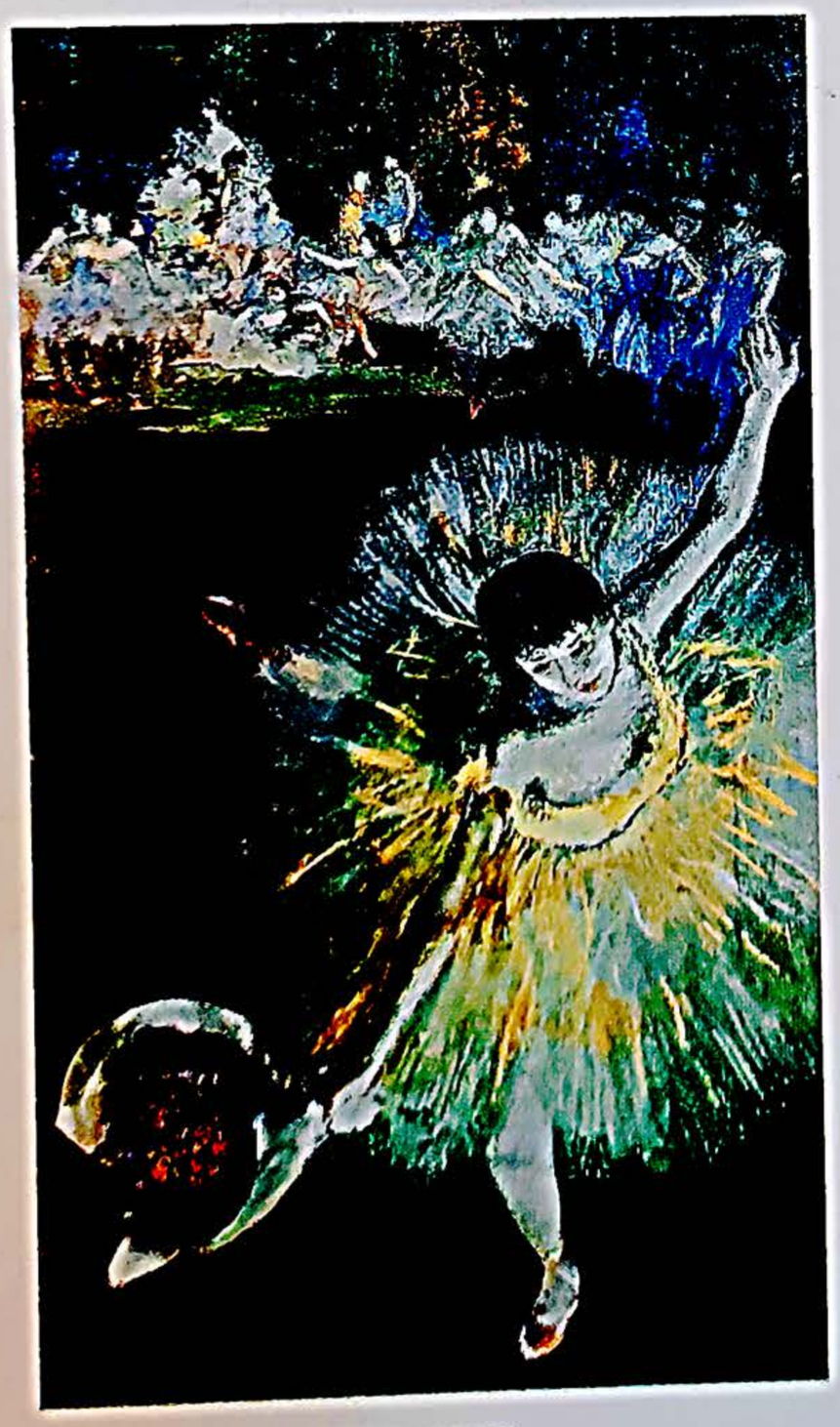
Gustave COURBET

„... a învăţa poporul istoria adevărată arătîndu-i adevărata pictură... Înţeleg prin istorie adevărată istoria ce s-a debarasat de intervenţiile supraumane care, din toate timpurile, au pervertit sentimentul moral şi au strivit individul. Înţeleg prin adevărata istorie ceea ce trece dincolo de orice ficţiune. Pentru a picta adevărul, trebuie ca artistul să privească în prezent, trebuie să vadă cu ochii şi nu cu ceafa."

„... a fi capabil să traduc moravurile, ideile, aspectul epocii mele, după părerea mea, a fi nu numai pictor, ci şi om; într-un cuvînt a face artă vie, acesta este ţelul meu."

Gustave COURBET

Extras din „Cuvîntul înainte" al catalogului expoziţiei sale particulare din 1855



Edgar DEGAS (1834-1917),
Sfîrşit de arabesc (către 1877).
Muzeul Orsay, Paris. © Dagli Orti

Auguste Comte publică între anii 1830-1842 *Cursul de filosofie pozitivă*, care va influenţa mult cercetarea pictorilor realişti. „În stadiul pozitiv, scrie el, spiritul renunţă la cunoaşterea absolută şi o înlocuieşte cu cea relativă, adică relaţiile şi legile care guvernează fenomenele ce ne înconjoară." Această influenţă va da rezultate maxime în cercetările impresioniştilor, continuate apoi de acelea ale poantiliştilor.

O nouă invenţie, fotografia, îşi face simţită prezenţa în prima jumătate a secolului XIX, o dată cu descoperirile litografului **Nicéphore Niepce** (1765-1833). Pictorul **Jacques Daguerre** (1787-1851) perfecţionează rapid procedeul.

Fotografia, prin încadrare, zone clar conturate şi zone neclare, prin distrugerea spaţiului, influenţează munca impresioniştilor. Ea le permite lui **Dégas*** şi **Toulouse-Lautrec** percepţia exactă a procesului de descompunere a unei mişcări, în special în cazul reprezentării dansatorilor şi a cailor. Posibilitatea de a opri mişcarea, de a sesiza momentul, de a lua ca unic material de construcţie expresia luminii, provoacă o dispută asupra percepţiei şi analizei impresiei vizuale. De aici, pictura, ca imitare a naturii, se clatină din temelii.

Influenţa ştiinţei şi a pozitivismului se regăseşte în jurul anului 1850 la scriitorii care îşi propun sistematic să împingă literatura către observarea directă şi reproducerea fidelă a realului (Flaubert, Zola, Maupassant, Balzac).

Revoluţia din februarie 1848, care determină venirea la putere a republicanilor, marchează o etapă importantă pentru realism, expresie a modernităţii. Ea permite consacrarea acestei noi mişcări artistice. Într-adevăr, pictura academică, cu subiectele sale istorice şi religioase, pare ataşată puterii conservatoare, în timp ce realismul acordă importanţă valorilor democratice, prin intermediul unei picturi a peisajului şi a vieţii rurale a epocii. Ţăranul devine o figură-cheie a actualităţii, categoria lui socială suportînd tulburările revoluţiei urbane şi industriale.

Sub al Doilea Imperiu, burghezia este lipsită de cultură artistică. Singurul criteriu de judecată al unei mari părţi a clasei înstărite este plăcerea produsă de o operă şi somptuozitatea unei lucrări. Pictura oficială face pandant noului stil al monumentelor publice, al decoraţiei eclectice complicate şi al interioarelor supraîncărcate ale locuinţelor particulare. Acest academism beneficiază şi de atitudinea de respingere manifestată faţă de romantism. În numele bunului gust, sînt readuse la loc de cinste teoriile lui David, reluate de Ingres. Academia de arte frumoase îşi impune

Spiritul pozitiv

Gustave COURBET

„... a învăța poporul istoria adevărată arătîndu-i adevărata pictură... Înțeleg prin istorie adevărată istoria ce s-a debarasat de intervențiile supraumane care, din toate timpurile, au pervertit sentimentul moral și au strivit individul. Înțeleg prin adevărata istorie ceea ce trece dincolo de orice ficțiune. Pentru a picta adevărul, trebuie ca artistul să privească în prezent, trebuie să vadă cu ochii și nu cu ceafa."

„... a fi capabil să traduc moravurile, ideile, aspectul epocii mele, după părerea mea, a fi nu numai pictor, ci și om; într-un cuvînt a face artă vie, acesta este țelul meu."

Gustave COURBET

Extras din „Cuvîntul înainte" al catalogului expoziției sale particulare din 1855

Auguste Comte publică între anii 1830-1842 *Cursul de filosofie pozitivă*, care va influența mult cercetarea pictorilor realiști. „În stadiul pozitiv, scrie el, spiritul renunță la cunoașterea absolută și o înlocuiește cu cea relativă, adică relațiile și legile care guvernează fenomenele ce ne înconjoară." Această influență va da rezultate maxime în cercetările impresioniștilor, continuate apoi de acelea ale poantiliștilor.

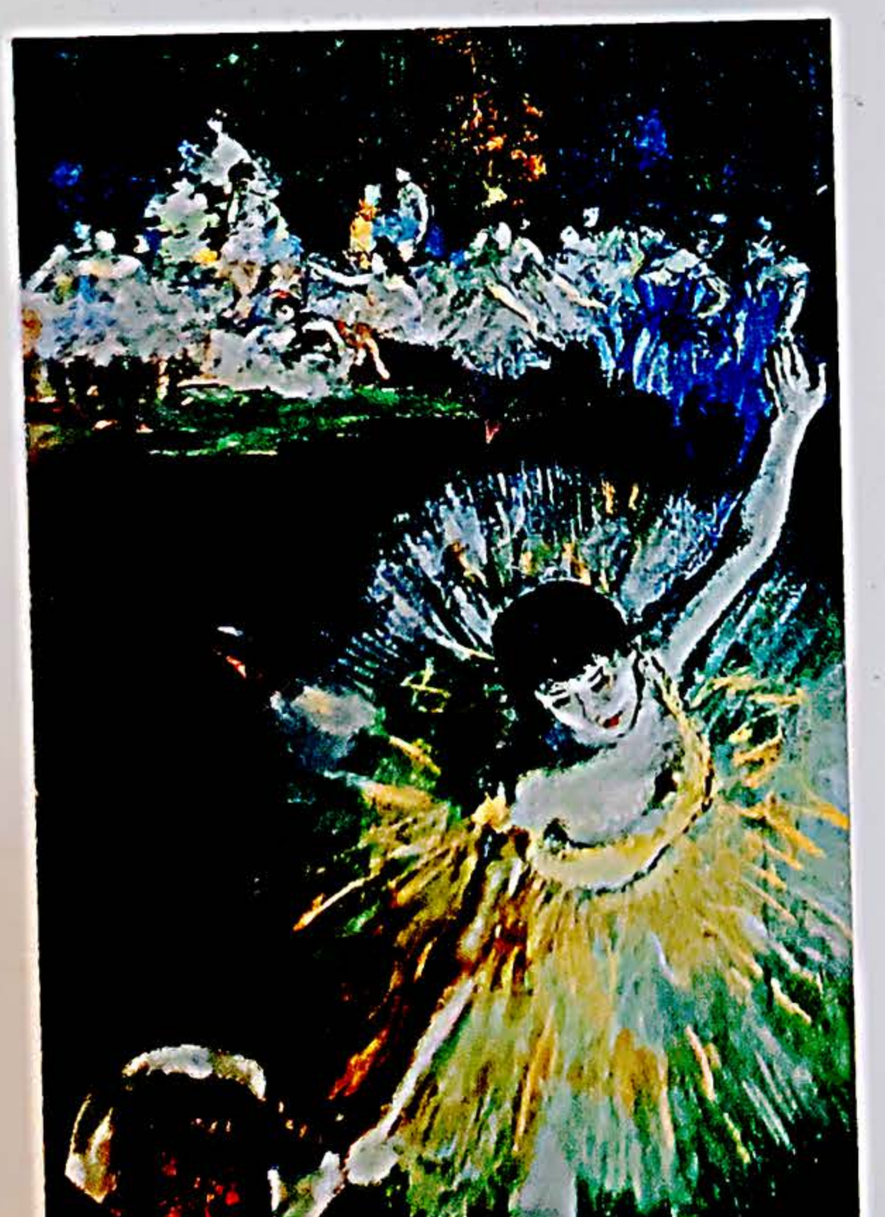
O nouă invenție, fotografia, își face simțită prezența în prima jumătate a secolului XIX, o dată cu descoperirile litografului **Nicéphore Niepce** (1765-1833). Pictorul **Jacques Daguerre** (1787-1851) perfecționează rapid procedeul.

Fotografia, prin încadrare, zone clar conturate și zone neclare, prin distrugerea spațiului, influențează munca impresioniștilor. Ea le permite lui **Dégas*** și **Toulouse-Lautrec** percepția exactă a procesului de descompunere a unei mișcări, în special în cazul reprezentării dansatorilor și a cailor. Posibilitatea de a opri mișcarea, de a sesiza momentul, de a lua ca unic material de construcție expresia luminii, provoacă o dispută asupra percepției și analizei impresiei vizuale. De aici, pictura, ca imitare a naturii, se clatină din temelii.

Influența științei și a pozitivismului se regăsește în jurul anului 1850 la scriitorii care își propun sistematic să împingă literatura către observarea directă și reproducerea fidelă a realului (Flaubert, Zola, Maupassant, Balzac).

Revoluția din februarie 1848, care determină venirea la putere a republicanilor, marchează o etapă importantă pentru realism, expresie a modernității. Ea permite consacrarea acestei noi mișcări artistice. Într-adevăr, pictura academică, cu subiectele sale istorice și religioase, pare atașată puterii conservatoare, în timp ce realismul acordă importanță valorilor democratice, prin intermediul unei picturi a peisajului și a vieții rurale a epocii. Țăranul devine o figură-cheie a actualității, categoria lui socială suportînd tulburările revoluției urbane și industriale.

Sub al Doilea Imperiu, burghezia este lipsită de cultură artistică. Singurul criteriu de judecată al unei mari părți a clasei înstărite este plăcerea produsă de o operă și somptuozitatea unei lucrări. Pictura oficială face pandant noului stil al monumentelor publice, al decorației eclectice complicate și al interioarelor supraîncărcate ale locuințelor particulare. Acest academism beneficiază și de atitudinea de respingere manifestată față de romantism. În numele bunului gust, sînt readuse la loc de cinste teoriile lui David, reluate de Ingres. Academia de arte frumoase își impune



Edgar DEGAS (1834-1917),
Sfîrșit de arabesc (către 1877).
Muzeul Orsay, Paris. © Dagli Orti

Édouard MANET (1832-1883),
Dejunul pe iarbă (1863).
Muzeul Orsay, Paris.
© Dagli Orti

tezele prin organizarea Salonului. Începînd din 1857, acesta nu se mai ţine în Salonul pătrat din Luvru (de unde şi numele său), ci în Palatul industriei, construit pe Champs-Élysées pentru Expoziţia universală din 1855. Salonul consacră în fiecare an marii pictori, acordîndu-le medalii şi nominalizări pentru viitoarele comenzi publice şi private. În 1855, Salonul îi refuză lui **Courbet** *Atelierul** (p. 222) şi *Înmormîntare la Ornans*. Opt ani mai tîrziu, în 1863, la cererea lui Napoleon, se organizează un „Salon al refuzaţilor", în afara celui oficial, de unde fuseseră refuzate două mii de pînze şi circa o mie de sculpturi, de către un juriu care îl premiase pe academistul **Cabanel** pentru *Naşterea lui Venus*. Aici expun tinerii pictori care vor da naştere impresionismului: **Renoir**, **Cézanne**, **Pissarro**, **Guillaumin**, **Monet**, **Jongkind**, **Fantin-Latour**, **Whistler** şi alţii, cu **Manet** în frunte, cel care declanşase un scandal răsunător la prezentarea tabloului *Dejunul pe iarba** ./

Gustave COURBET (1819-1877),
Femei cernînd grîu (1855).
Muzeul de artă, Nantes.
© Dagli Orti

Scandaluri şi modernitate

Jean-François MILLET (1814-1875),
La strînsul finului. Muzeul Luvru, Paris.
© Photo RMN

Cuvîntul „realism“ apare în 1836 într-un text de critică al lui **Gustave Planche** care opune maniera „realistă“ aceleia de „frumos ideal“ al discipolilor lui Ingres. Termenul desemnează mai exact o mişcare ce, între 1848 şi 1860, reacţionează împotriva romantismului şi a academismului neoclasicilor întîrziaţi. Limitele lui în timp şi spaţiu rămîn imprecise pentru că, francez la origine, realismul se hrăneşte din influenţe olandeze, spaniole, engleze şi se răspîndeşte în toată Europa.

Pictura realistă

Germenii realismului pătrunseseră deja în marile compoziţii idealizate ale pictorilor neoclasici, şi mai pregnant încă în genul cel mai simplu, cel al portretului. Dar obiectivitatea reprezentării nu este decît o componentă a realismului. Acest stil presupune şi o schimbare în caracterul execuţiei. De la o tehnică minuţioasă şi rece, specifică neoclasicismului, se trece la o execuţie mai frustă, adesea apropiată de schiţă. O altă modificare radicală intervine în alegerea subiectelor. În ierarhia clasică a genurilor, nobila pictură istorică deţine primul loc. Ca o ripostă, realiştii reprezintă scene din viaţa cotidiană. Academiştii tratează aceste subiecte drept „caricaturi abjecte şi necuviincioase“.

Pictorii realişti reprezintă viaţa modernă şi, în particular, „realitatea socială“. Astfel, **Gustave Courbet** înţelege să ridice scena de gen la statutul de pictură istorică. **Jean-François Millet*** se inspiră din lumea ţăranilor. *Angelus*, simbol al caracterului sfînt al muncii pămîntului, va fi reprodus în milioane de exemplare. **Honoré Daumier*** îşi arată dragostea faţă de cei umili pictînd o lume săracă şi în suferinţă. El foloseşte litografia pentru a ironiza toate defectele timpului său. Acest procedeu nou, inventat de austriacul **Senefelder** în 1798, prezintă imensul avantaj de a permite artistului să deseneze direct în creion gras pe piatră, la fel de uşor ca şi pe o foaie de hîrtie. În ziarele satirice la care colaborează – *Caricatura* şi *Le Charivari* (*Vacarmul*) – Daumier face din litografie o armă. După votarea legii din 1835 care interzice satira politică, Daumier se ocupă de satira socială. El ia în rîs viciile burgheziei, rapacitatea avocaţilor şi a bancherilor.

Honoré DAUMIER (1808-1879),
Strada Transnonain (1834), litografie.
Muzeul din Dresda.
© E. Lessing/Magnum

În afara Franţei, realismul are o imensă şansă, datorită expoziţiilor universale şi a tablourilor pe care pictorii francezi (Courbet, Manet) le prezintă în străinătate. Courbet călătoreşte de două ori în Germania, la Frankfurt în 1858 şi la München în 1869. El „converteşte“ la realism tineri artişti germani, sătui de nazareni.

Expoziţiile universale prilejuiesc şi răspîndirea din Franţa pînă în Rusia a unei vaste mişcări picturale, care îşi propune să fie o „observare fidelă a naturii".

Această fascinaţie pentru realitate, constantă la germani, este exprimată în lucrări ale lui **Adolf von Menzel** (1815-1905). În afară de cîteva sute de ilustraţii referitoare la viaţa lui Frederic cel Mare, pictorul transpune pe pînză dificultatea şi măreţia muncii muncitorilor. El îl descoperă pe Courbet în 1855 cu ocazia Expoziţiei universale, într-o perioadă în care căuta deja să-şi reînnoiască viziunea. Ultimele sale lucrări scot în evidenţă interesul impresionist pentru lumină.

Wilhelm Leibl, considerat cel mai de seamă reprezentant al realismului german, execută lucrări de o foarte mare claritate. Îl întîlneşte pe Courbet în 1869, la München, şi apoi, în 1870, la Paris. Cele mai cunoscute lucrări ale sale *(Trei femei în biserică*)* fac să transpară grija pentru redarea detaliului, amintind de maniera lui Holbein.

Wilhelm LEIBL (1844-1900), *Trei femei la biserică* (1881). Kunsthalle, Hamburg.
© Westermann/Artephot

Jean-Baptiste Camille COROT (1796-1875), *Amintire din Mortefontaine* (1864). Muzeul Orsay, Paris. © Dagli Orti

Auguste RODIN (1840-1917),
Balzac, ipsos (1898)
Muzeul Orsay, Paris.
© Hubert Josse

Pierre Auguste RENOIR (1841-1919),
Leagănul (1876).
Muzeul Orsay, Paris.
© Dagli Orti

Pictura peisagistă

Realiştii redescoperă şi un gen de pictură considerat secundar: peisajul. Pînă atunci, peisajul servea, de regulă, pentru agrementarea anumitor scene istorice şi cel mai adesea avea un caracter artificial. Mai întîi sub impulsul romanticilor, peisajul permite evocarea unei stări de spirit; apoi, pictorii realişti dau o imagine obiectivă a peisajului, cea mai simplă şi cea mai sinceră posibil. Unii rămîn fideli picturii de atelier şi folosesc culori sobre cu tuşe impetuoase, alţii preferă să se aplece asupra observării directe a peisajului. Această practică, ce va culmina cu **pictorii de la Barbizon,** numele unei localităţi situate la liziera pădurii Fontainebleau, anunţă **impresionismul.** Studiile asupra motivului pictural, simple lucrări pregătitoare, dau prin libertatea lor tehnică cîştig de cauză realismului. Subiectul tabloului nu se mai împarte între anecdotica unei scene bucolice şi natura înconjurătoare. Aceasta din urmă devine pe de-a-ntregul subiectul tabloului. Maniera de a picta cu tuşe spontane, puternic contrastante, permite prezentarea structurii „geologice" a peisajului. Pictorii de la Barbizon sînt interesaţi de redarea intensităţii luminii, variabilă după sezon, oră şi poziţie.

La **Jean-Baptiste Camille Corot*** (p. 217), lumina are o importanţă deosebită. Studiile sale asupra peisajelor prezintă o atmosferă poetică, din care se degajă un abur satinat, care răspîndeşte licăriri argintate. Corot anunţă impresionismul prin folosirea unei palete luminoase, ceea ce îl diferenţiază de pictorii de la Barbizon, şi prin acuitatea privirii sale exersate pentru o analiză foarte fină a variaţiilor de lumină.

Sculptura realistă

Realismul se regăseşte în sculptura lui **Jules Dalou** (1838-1902) care însumează toate aspiraţiile unei sculpturi orientate spre om. El exaltă muncitorii şi idealul republican *(Triumful republicii*, *Piaţa Naţiunii din Paris)*. Elegantul **Jean-Baptiste Carpeaux** (1827-1875) păstrează legăturile cu romantismul. El face să renască societatea timpului său în busturile lui Napoleon III, Alexandre Dumas, Charles Garnier. În 1869, el realizează, pentru faţada Operei din Paris, basorelieful *Dansul*. Cel mai celebru reprezentant al sculpturii realiste, **Auguste Rodin**, se loveşte de lipsa de înţelegere a contemporanilor. Preocupat să surprindă viaţa în manifestările fugare, Rodin face să izbucnească formele din interior. Lucrările lui nu mai au suprafeţe netede, cum se întîmpla la toţi sculptorii anteriori, ci acestea sînt neregulate, cu adînciturі şi ieşinduri care agaţă lumina, creînd, prin acest joc, iluzia realităţii. Această practică se apropie de cercetările pictorilor impresionişti. Rodin rămîne un novator şi vrea ca subiectul, pe lîngă realismul său, să conducă spre un simbol universal: *Gînditorul*, *Omul care merge** (p. 187)... El vădeşte o

dorinţă către monumental – *Poarta infernului* – şi, uneori, către abstract: *Statuia lui Balzac**. **Emile Antoine Bourdelle** (1861-1929), unul dintre elevii săi, lucrează într-un stil expresionist, fără a uita niciodată sculptura greacă. **Aristide Maillol** (1861-1944) exaltă frumuseţea simplă a nudurilor feminine.

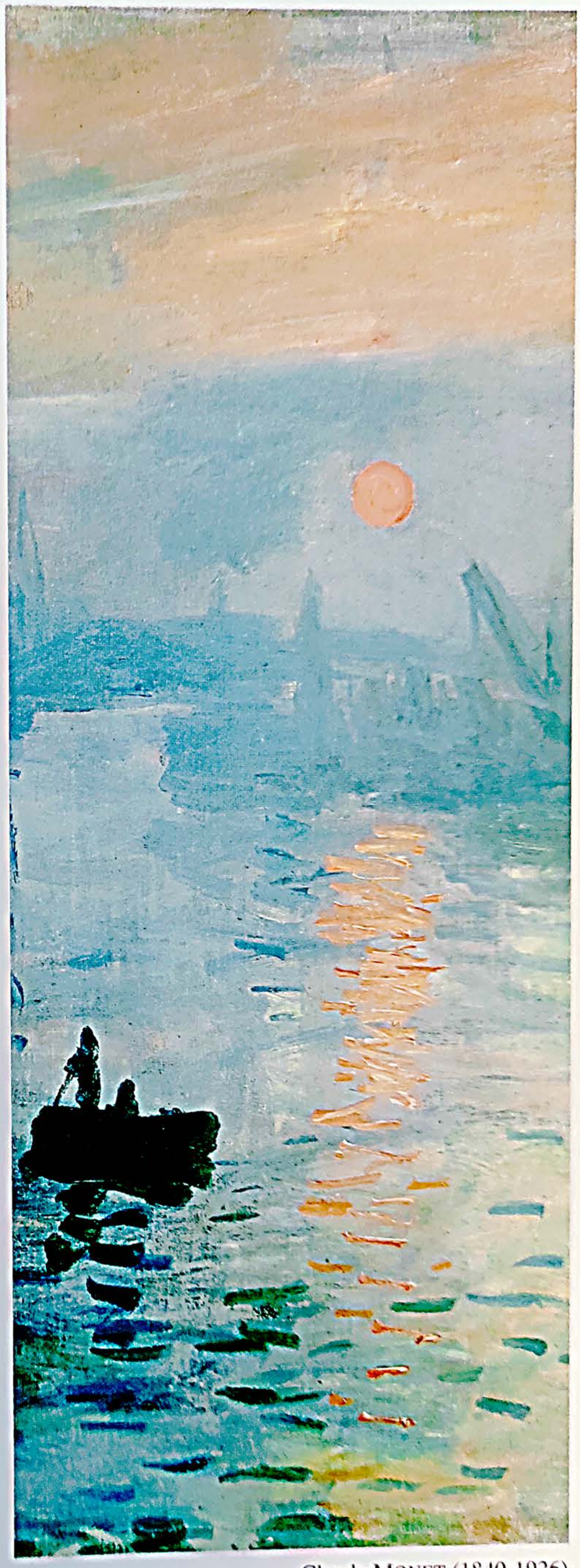
Pictura impresionistă

Veniţi din direcţii diferite, cîţiva tineri pictori, născuţi între 1830 şi 1841, se întîlnesc la Paris, către 1860, la Academia elveţiană – **Camille Pissarro** (1830-1903), **Paul Cézanne** (1839-1906), **Armand Guillaumin** (1841-1927) – şi în atelierul profesorului Gleyre: **Claude Monet**, **Pierre Auguste Renoir***, **Frédéric Bazille** (1841-1870), **Alfred Sisley** (1839-1899). Acest grup de excluşi ai salonului oficial, mistuiţi de incertitudini, are nevoie de discuţii înflăcărate pentru a elabora unele idei. Este momentul în care cafenelele îşi exercită rolul lor deosebit în viaţa artistică. În acest cenaclu informal, **Édouard Manet** (1832-1883) animă reuniunile în care se confruntă tot felul de tendinţe. Mai întîi, ei contestă învăţămîntul oficial şi se arată reticenţi în faţa realismului tributar lucrului în atelier. În schimb, manifestă interes pentru pictura luminoasă a secolului XVIII şi descoperă stampele japoneze, care îi invită să abandoneze tehnica modeleului, a clarobscurului şi a amănuntelor prea precise. Primii impresionişti fac o pictură din ce în ce mai fluidă, aeriană, apropiată de cea a englezilor **Constable** şi **Turner**, a olandezului **Jongkind** şi a francezului **Boudin**, pictorul mării, al cerurilor marine şi al plajelor din nord.

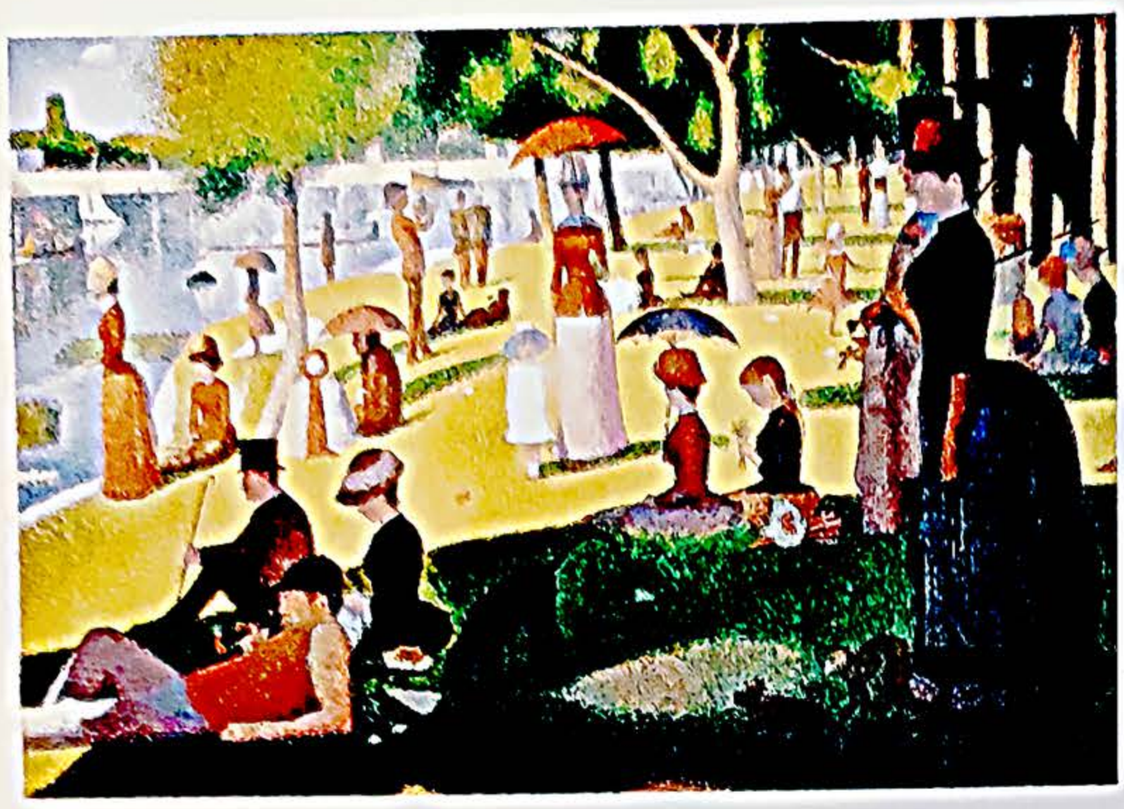
Tinerii pictori expun în aprilie şi mai 1874 în atelierul fotografului **Nadar**, de pe Bulevardul Capucinilor nr. 35, din Paris. Cu această ocazie, criticul **Louis Leroy** inventează, în batjocură, termenul „impresionism“, după titlul tabloului lui **Monet**, *Impresie, răsărit de soare**.

Impresioniştii se consacră picturii după natură. Noutatea recentă a tuburilor de vopsea pe bază de ulei le permite să lucreze în aer liber „la motiv“, constatînd că peisajul se modifică după oră, după anotimp şi după schimbările atmosferice. Această atracţie pentru ceea ce este trecător conduce către evanescent, impalpabil. Adevăratul subiect al tabloului devine lumina cu infinitele sale variaţii, iar cu timpul doar reflectarea ei pe planurile apei mării şi pe suprafaţa rîurilor.

Punînd în practică descoperirile legilor optice referitoare la lumină, la culoare şi la percepţia vizuală, ale fizicienilor **Chevreul**, **Maxvell** şi **Young**, impresioniştii îşi schimbă felul de a realiza amestecul culorilor. Acestea nu mai sînt combinate pe paletă, ci prin juxtapunerea pe pînză a tuşelor celor mai pure posibil; este vorba în acest caz de un amestec „optic“.



Claude MONET (1840-1926),
Impresie, răsărit de soare (1872), detaliu.
Muzeul Marmottan, Paris.
© Hubert Josse



Georges SEURAT (1859-1891).
O după-amiază de duminică pe insula Grande Jatte (1884-1886).
Art Institute, Chicago.
© Artephot/Artothek

După o ultimă expoziţie colectivă, în 1886, grupul impresionist se dizlocă. Numai Monet va continua cercetările impresioniste. La sfîrşitul vieţii, cu *Nimfele,* el propune variaţiuni de mari dimensiuni într-un stil nedefinit. Auguste Renoir, legat de Monet, preferă portretul sau scenele cu personaje: *Balul de la moara la Galette* (1876, Paris, muzeul Orsay). După o perioadă în care se simte influenţa lui Ingres (1881-1888), el revine la culoare şi adoptă o factură mai gestuală. Se consacră apoi aproape exclusiv nudului feminin, pe care îl tratează într-o manieră opulentă şi senzuală.

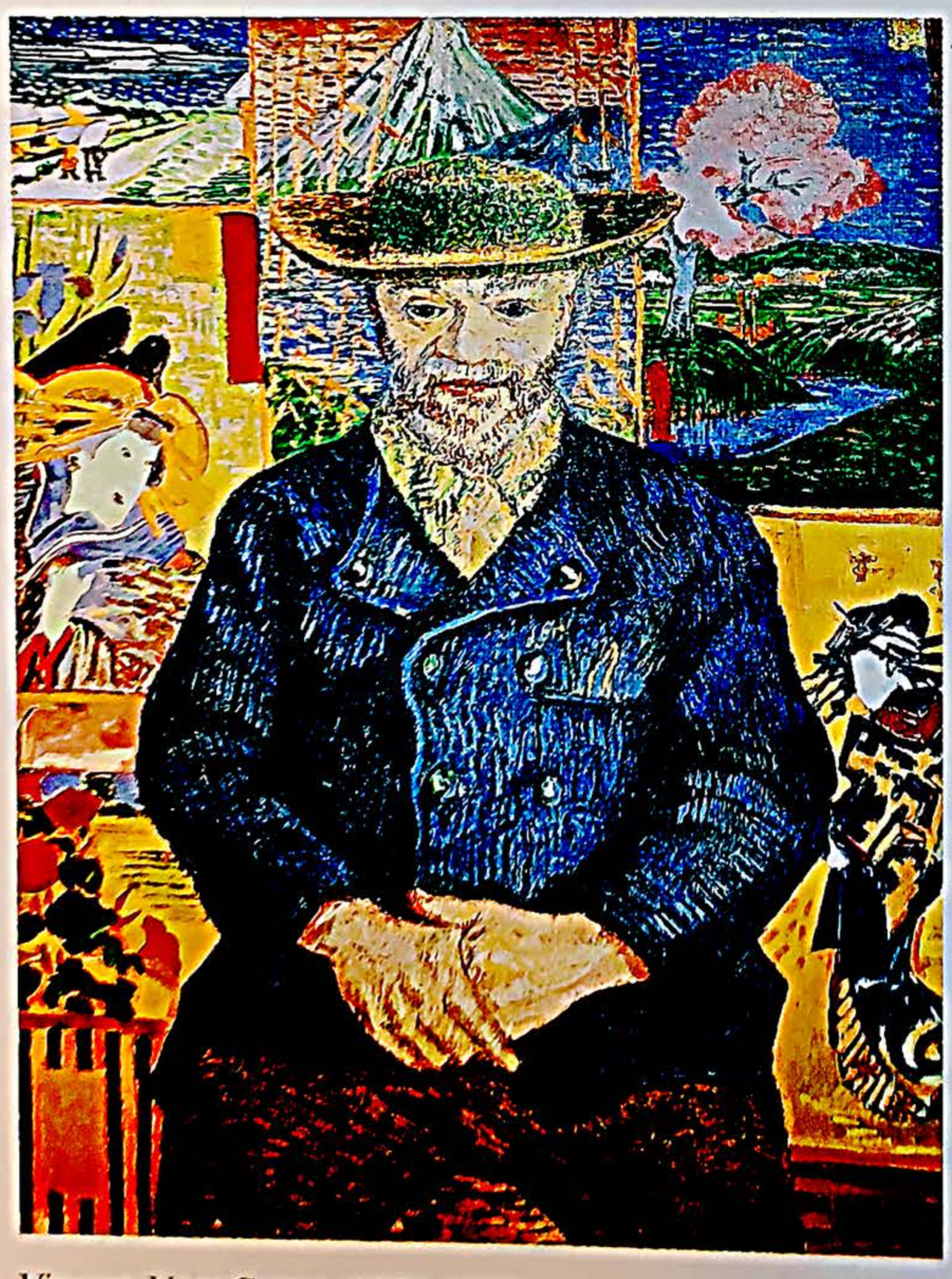
Edgar Degas (1834-1917) iubeşte mai puţin *plein-air*-ul, cu excepţia hipodromului. El pictează Opera, scene din cafenea *(Absintul,* vezi p. 212), café-concertul. Are un simţ ascuţit al realului şi caută să surprindă instantaneul mişcării. **Henri de Toulouse-Lautrec** (1864-1901) acordă, din nou, prioritate liniei în tablourile şi litografiile sale în care dovedeşte un spirit de observaţie viu şi caustic. Originalitatea afişului său îi va influenţa pe toţi creatorii din prima jumătate a secolului XX.

Seurat şi divizionismul

Neoimpresionismul, sau **divizionismul**, pare a fi la prima vedere prelungirea impresionismului, dar prospeţimea senzaţiei spontane este înlocuită cu un demers ştiinţific riguros care va ajunge la **poantilism**. Analiza efectelor amestecului optic al culorilor este făcută într-un mod sistematic. **Seurat***, cel mai important pictor din grupul poantiliştilor, îi frecventează pe fizicieni şi împărtăşeşte ideile savantului **Charles Henry** privind raporturile între direcţii, culori şi senzaţii. **Signac** însuşi aplică aceste principii, dar va evita, cu timpul, această cale de a realiza compoziţii decorative calculate cu răceală.

După impresionism

Postimpresionismul grupează un ansamblu de mişcări artistice diverse. Trei artişti izolaţi, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, toţi influenţaţi la un moment dat de limbajul impresionist, constituie personalităţile majore ale acestei perioade. **Vincent Van Gogh***, venit din Olanda, debarcă la Paris în 1886 şi intră în contact cu impresionismul. El se converteşte, cu entuziasm, la această pictură luminoasă, dar nu va renunţa niciodată la construcţia formelor prin conturi adesea foarte accentuate. Se îndepărtează destul de repede de impresionişti, refugiindu-se în Provence pentru a lucra într-un spirit care anunţă expresionismul. **Paul Gauguin** (1848-1903) participă la a cincea expoziţie impresionistă. Iniţiat de Pissarro, apoi legat de Cézanne şi, în final, de Van Gogh, el părăseşte drumul acestora pentru a se interesa, la Pont-Aven, de procedeul *cloisonné*-ismului inventat de Émile Bernard. Acest procedeu constă în pictarea cu tente plate, înconjurînd formele cu o trăsătură puternică, aşa cum se vede



Vincent VAN GOGH (1853-1890),
Le Père Tanguy (către 1887).
Muzeul Rodin, Paris.
© Hubert Josse

Paul CÉZANNE (1839-1906), *Casa spinzuratului* (1872-1873).
Muzeul Orsay, Paris. © Erich Lessing/Magnum

în stampele japoneze. Aparţinînd grupului de la Pont-Aven, Sérusier va transmite această formulă viitorilor nabişti. Pictura lui Gauguin este încărcată de simboluri, adesea mistice. După ce se stabileşte în Tahiti devine poetul senzualităţii şi al misterului băştinaşilor primitivi. **Paul Cézanne*** uită de culorile sale sumbre şi de tuşele groase şi viguroase ale tinereţii petrecute în apropierea lui Pissarro, la Anvers-sur-Oise. El adoptă factura impresionistă şi analizează lumina cu o tuşă colorată. Pictează încet şi metodic pentru a asocia, într-o tonalitate potrivită, lumina impresionistă cu rigoarea formei şi a volumului. *„Cînd culoarea este în toată splendoarea ei,* îl învaţă pe Émile Bernard, *forma este în toată plenitudinea."* Simţul construcţiei va servi ca punct de plecare pentru pictura secolului XX.

Taşistii *(macchiaioli)* reînnoiesc pictura italiană de la sfîrşitul secolului XIX. În lucrările lor, se străduiesc să păstreze prospeţimea schiţei printr-o construcţie de pete colorate. Ei sesizează importanţa mişcării impresioniste, asigurînd răspîndirea ei în mediul italian.

Critică relativă la a doua expoziţie a impresioniştilor

„Strada Le Peletier are necazuri: după incendiul de la Operă, iată că un nou dezastru se abate asupra cartierului. La Durand-Ruel se deschide o expoziţie pe care am numi-o a fi de pictură. (...) Cinci sau şase alienaţi, dintre care o femeie, un grup de nenorociţi atinşi de nebunia ambiţiei, s-au întîlnit pentru a-şi expune lucrările. (...) Aceşti aşa-zişi artişti se intitulează «intransigenţii, impresioniştii», ei iau pînzele, vopseaua şi pensulele, aruncă la întîmplare cîteva culori şi semnează tabloul. (...) Încercaţi, aşadar, să-l faceţi pe dl Degas să înţeleagă; spuneţi-i că există în domeniul artei cîteva calităţi care poartă un nume: desenul, culoarea, execuţia, dorinţa – vă va rîde în nas. (...). Încercaţi, deci, să-i explicaţi dlui Renoir că bustul unei femei nu este o grămadă de carne în descompunere cu pete verzi, violete, care dovedesc starea completă de putrefacţie într-un cadavru!"

Albert Wolff, *Le Figaro*, 3 aprilie 1876

Atelierul pictorului (1855)

Gustave COURBET (1819-1877), muzeul Orsay, Paris

© Dagli Orti

Cu ocazia Expoziţiei universale de la Paris în 1855, ministrul Artelor frumoase, contele de Nieuwerkerke, îi cere lui Courbet să picteze un tablou important, abandonînd cele mai controversate aspecte ale artei sale. Courbet, indignat de această cerere, prezintă *Atelierul pictorului*. Juriul îi refuză tabloul, ca de altfel şi alte lucrări ale sale. Courbet se decide să-şi prezinte propria expoziţie într-o clădire provizorie, „Pavilionul realismului", în paralel cu manifestarea oficială, şi să publice un catalog care conţine *Manifestul realismului*.

Subiect

Lucrarea, numită de Courbet *Atelierul pictorului, alegorie reală delimitînd o perioadă de şapte ani din viaţa mea artistică*, are dimensiuni considerabile: 5,98 m lungime pe 3,50 m înălţime. Referindu-se la tabloul său, Courbet scrie: „Eu mă aflu la mijloc, pictînd, la dreapta sînt acţionarii, adică prietenii, lucrătorii, amatorii din lumea artistică. La stînga, alt aspect al vieţii obişnuite, poporul, mizeria, sărăcia, bogaţia, exploataţii, exploatatorii, oamenii care trăiesc de pe urma morţii altora..."

Mod de exprimare – sensul

Cu această pînză, Coubet îşi dovedeşte independenţa faţă de regimul imperial care îi comandase un tablou cu un subiect impus. Afirmînd importanţa crescîndă a claselor populare şi a ţărănimii oprimate, el respinge idealizarea în artă, ia în derîdere muza inspiraţiei şi o înlocuieşte cu un model nud care îşi aruncă jupoanele pentru a rămîne dezbrăcată. Courbet dă tuturor personajelor şi obiectelor reprezentate pe pînza sa un sens simbolic, dar fiecare simbol este tratat în mod deliberat la nivelul unei reprezentări foarte realiste.

Astfel, această lucrare constituie un atac major la convenţiile academice. Plasîndu-se singur şi izolat în centrul tabloului, Courbet îşi afirmă individualismul şi demonstrează ce loc primordial ocupă artistul în societate.

Compoziţie

Courbet organizează tabloul ca o scenă a Judecaţii de Apoi, sculptată pe un timpan de catedrală. Ateu convins, el îşi bate joc de locul lui

Atelierul pictorului (1855)

Gustave COURBET (1819-1877), muzeul Orsay, Paris

© Dagli Orti

Cu ocazia Expoziţiei universale de la Paris în 1855, ministrul Artelor frumoase, contele de Nieuwerkerke, îi cere lui Courbet să picteze un tablou important, abandonînd cele mai controversate aspecte ale artei sale. Courbet, indignat de această cerere, prezintă *Atelierul pictorului*. Juriul îi refuză tabloul, ca de altfel şi alte lucrări ale sale. Courbet se decide să-şi prezinte propria expoziţie într-o clădire provizorie, „Pavilionul realismului", în paralel cu manifestarea oficială, şi să publice un catalog care conţine *Manifestul realismului*.

Subiect

Lucrarea, numită de Courbet *Atelierul pictorului, alegorie reală delimitînd o perioadă de şapte ani din viaţa mea artistică*, are dimensiuni considerabile: 5,98 m lungime pe 3,50 m înălţime. Referindu-se la tabloul său, Courbet scrie: „Eu mă aflu la mijloc, pictînd, la dreapta sînt acţionarii, adică prietenii, lucrătorii, amatorii din lumea artistică. La stînga, alt aspect al vieţii obişnuite, poporul, mizeria, sărăcia, bogăţia, exploataţii, exploatatorii, oamenii care trăiesc de pe urma morţii altora..."

Mod de exprimare – sensul

Cu această pînză, Coubet îşi dovedeşte independenţa faţă de regimul imperial care îi comandase un tablou cu un subiect impus. Afirmînd importanţa crescîndă a claselor populare şi a ţărănimii oprimate, el respinge idealizarea în artă, ia în derîdere muza inspiraţiei şi o înlocuieşte cu un model nud care îşi aruncă jupoanele pentru a rămîne dezbrăcată. Courbet dă tuturor personajelor şi obiectelor reprezentate pe pînza sa un sens simbolic, dar fiecare simbol este tratat în mod deliberat la nivelul unei reprezentări foarte realiste.

Astfel, această lucrare constituie un atac major la convenţiile academice. Plasîndu-se singur şi izolat în centrul tabloului, Courbet îşi afirmă individualismul şi demonstrează ce loc primordial ocupă artistul în societate.

Compoziţie

Courbet organizează tabloul ca o scenă a Judecăţii de Apoi, sculptată pe un timpan de catedrală. Ateu convins, el îşi bate joc de locul lui

Pînza pusă cu faţa la peretele fără nici o fereastră simbolizează absenţa unui viitor pentru societatea născută din trecut.

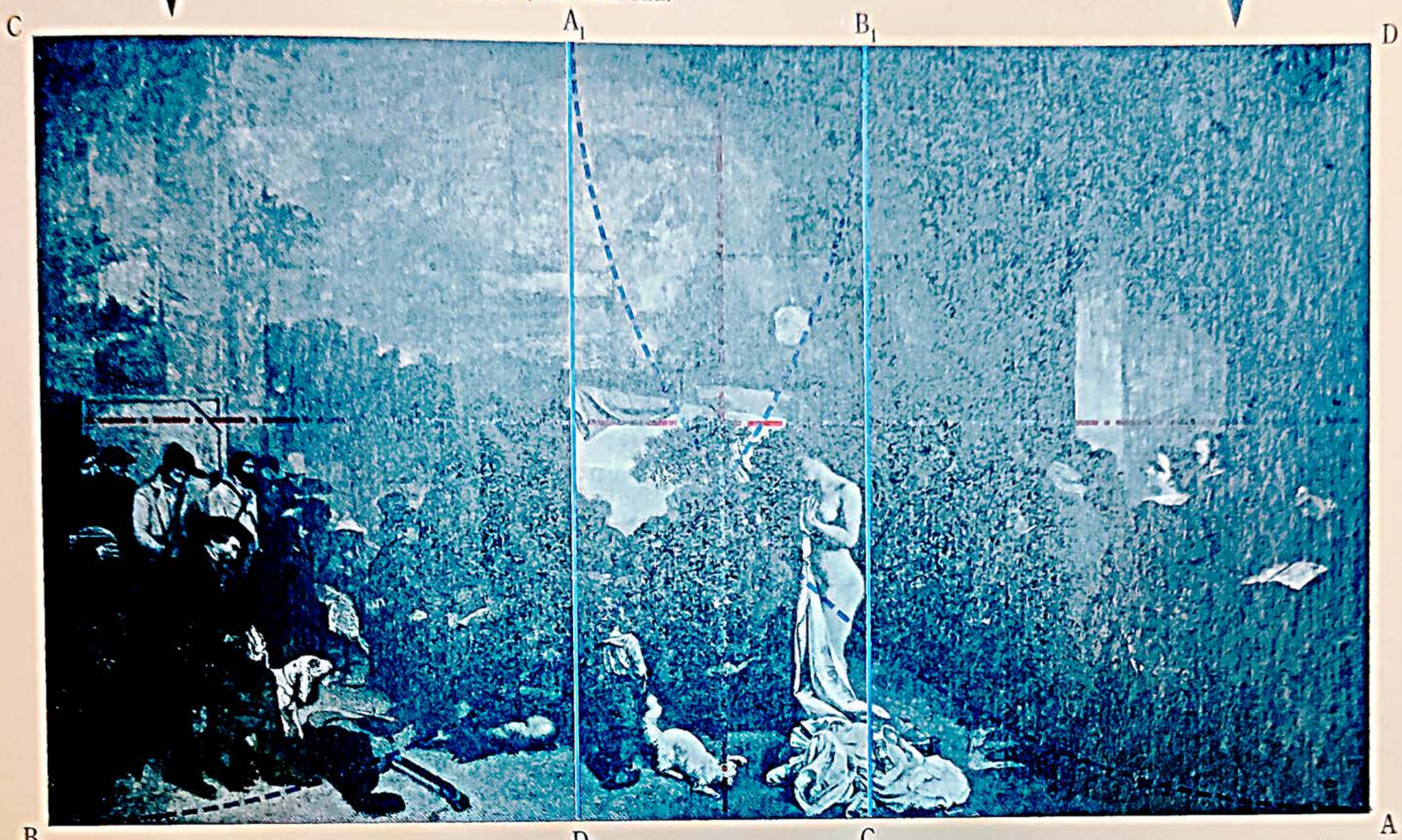
ÎN ROŞU: Cele două axe de simetrie.

ÎN ALBASTRU: Rabaterea lăţimii pe lungime.

• Fiecare grup de persoane este aşezat de-a lungul unui sfert de cerc.

• În dreptunghiul $A_1 B_1 C_1 D_1$ se găseşte Courbet, cu modelul şi tabloul său.

În spatele perdelei ridicate, deschiderea lasă să se zărească lumina ce simbolizează gîndirea modernă.



Religia cu un rabin şi un preot.

Un gropar.

Craniul aşezat pe un ziar ilustrează vorbele lui Proudhon, conform cărora ziarele sînt cimitirele ideilor.

Un irlandez căzut pe pămînt reprezintă mizeria.

Chitara, pălăria sombrero şi pumnalul **simbolizează atributele desuete ale romantismului.**

Martirul gol, răstignit, încarnează **arta academică.**

Modelul şi juponul său, aruncat pe jos, reprezintă **realismul.**

Fără a-i lua în seamă pe cei care îl înconjoară, artistul pictează un peisaj din Jura natală, sub privirile unei femei goale, modelul său, şi ale unui copil de ţăran în saboţi.

Poetul Baudelaire.

Pereche de amatori burghezi.

Scriitorul Champfleury aşezat pe taburet.

Filosoful Proudhon.

Bruyas, acel mecenat care a finanţat expoziţia din 1855.

Dumnezeu în centru, pentru a recompensa pe cei buni şi a pedepsi pe cei răi.

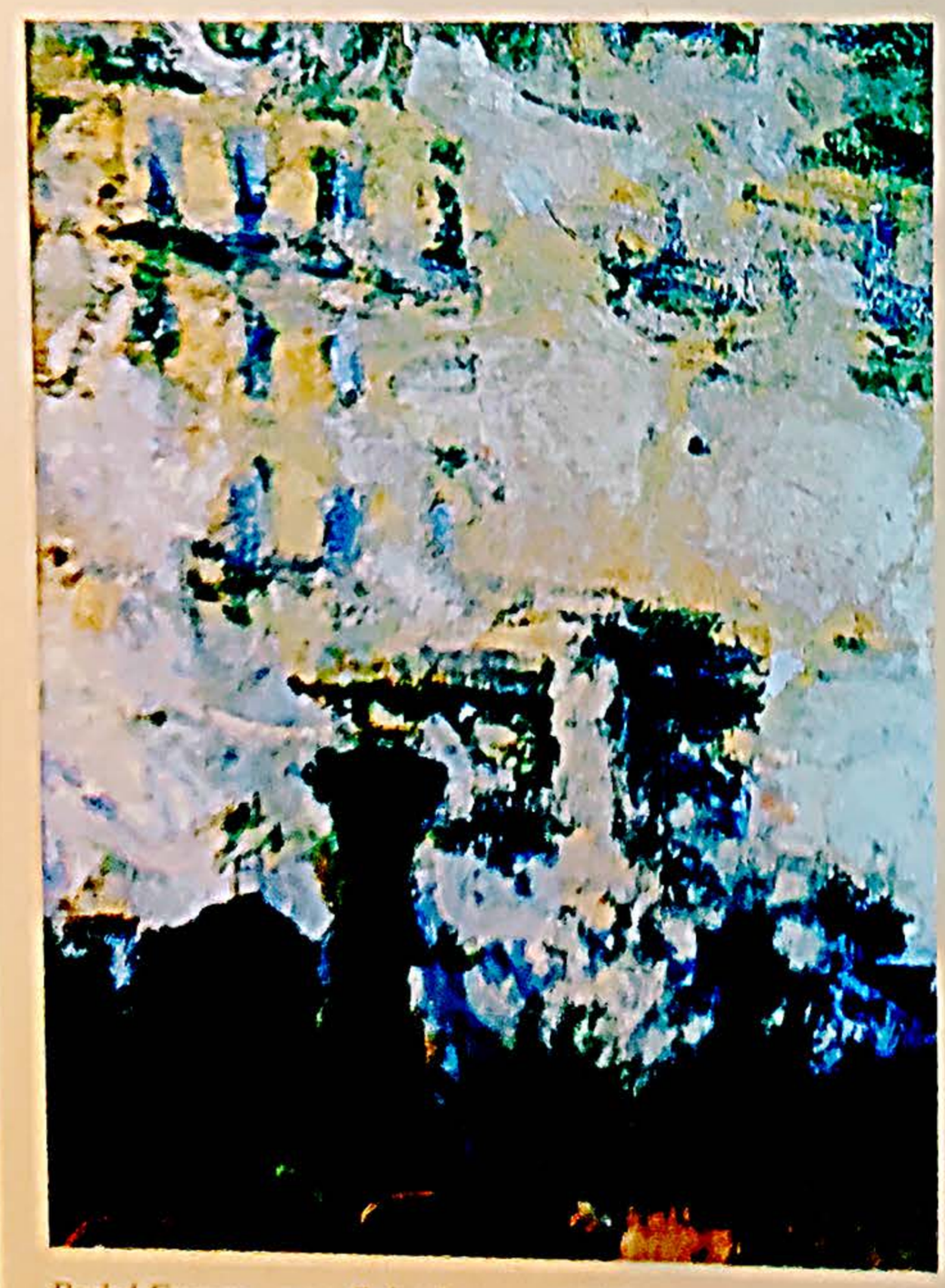
Compoziţia se repartizează, conform tradiţiei clasice, de o parte şi de alta a verticalei axei de simetrie care traversează paleta ţinută de pictor. Capetele personajelor sînt plasate de-a lungul orizontalei care constituie cea de-a doua axă de simetrie. Un sfert de cerc de rază CB, cu centrul în C, permite construirea unui pătrat, prin coborîrea unei verticale din punctul B_1. Se obţine astfel pătratul CBC_1B_1. Se poate construi printr-o metodă asemănătoare un al doilea pătrat DAD_1A_1.

Dreptunghiul $A_1B_1C_1D_1$ delimitează suprafaţa unde sînt izolaţi pictorul, tabloul şi modelul său.

„Seria“ tablourilor *Gara Saint-Lazare* (1876-1877)

Claude MONET (1840-1926)

Podul Europa, gara Saint-Lazare (1877).
Muzeul Marmottan, Paris. © Hubert Josse



Podul Europa, gara Saint-Lazare (1877), detaliu.
Muzeul Marmottan, Paris. © Hubert Josse

Calea ferată apare în secolul XIX şi, în Franţa, prima linie datează din 1823. Marile reţele de căi ferate sînt create între 1837 şi 1848 iar, la Paris, se inaugurează în acest timp gara Saint-Lazare.

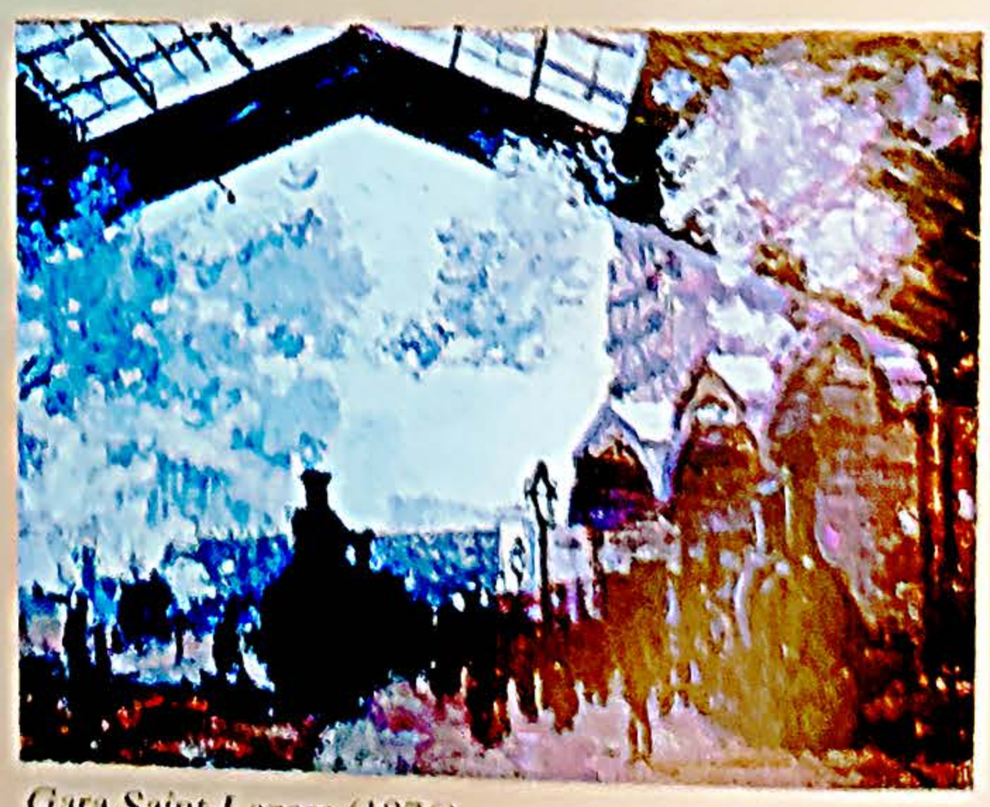
Pentru contemporanii lui Monet, o gară şi trenurile ei constituie un atentat la orice estetică a bunului gust.

Subiect

Pentru pictorii impresionişti, trenul devine o nouă temă, simbol al modernităţii: **Turner** cu *Ploaie, aburi, viteză* (1844, Londra, National Gallery), apoi **Manet** cu *Calea ferată* (1873, Washington, National Gallery).

În 1877, Monet prezintă la cea de-a treia expoziţie a impresioniştilor opt pînze cu gara Saint-Lazare. În această serie de „gări“, el caută să sesizeze „peisajul“ urban, numai prin intermediul mişcării şi al luminii. Într-adevăr, în aceste pînze se zăreşte cu greu prezenţa caselor, a gării cu trenurile ei şi a călătorilor, ceea ce îl face pe Zola să scrie: „Se aude şuieratul trenurilor care dau năvală, se vede un nor de fum în marile hangare“.

Monet ne pune la dispoziţie o serie de impresii.



Gara Saint-Lazare (1876).
© Tate Gallery, Londra

Gara Saint-Lazare (1877).
Muzeul Orsay, Paris.
© Hubert Josse

Mod de exprimare – sensul

După ce l-a descoperit pe **Turner** în timpul călătoriilor sale în Anglia, începînd din 1870, Monet îşi schimbă maniera. El adoptă o tehnică mai fluidă şi alege în mod deliberat subiecte imateriale, imponderabile şi totuşi vizibile, cum sînt ceaţa sau fumul.

Monet caută să exprime aceste fenomene limitate ca durată, sub lumini diferite şi în momente variate, cu ajutorul „seriilor" de lucrări pe acelaşi subiect. El realizează prima „serie", aceea a gărilor în 1876-1877.

De la o pînză la alta, Monet înaintează irezistibil, cu dorinţa de a urmări forma pînă la degradarea sa şi de a sesiza realitatea prin intermediul nepalpabilului: lumina.

Cu ajutorul multiplelor variaţii pe o aceeaşi temă, Monet caută să fixeze efectele trecătoare ale luminii. Astfel, vibraţia luminii defineşte forma şi constituie substanţa însăşi a motivului. Ca un simbol al cercetării sale, pereţii din sticlă ai gării domină scena, captează lumina şi o redistribuie.

De altfel, Monet face să dispară efectele de perspectivă (nici cer, nici un punct al orizontului). El suprimă contururile şi modeleurile pentru a prezenta un spaţiu-timp redus la două dimensiuni. Călătorii şi locomotiva se estompează din ce în ce mai mult, pînă în momentul în care numai aburul sugerează prezenţa gării.

Imediat ce a obţinut un rezultat, Monet caută să îl depăşească, să meargă mai departe. Seriile nu au doar rolul de a fi sesizate ca multiplicări în jurul unui motiv unic, ci şi ca un ansamblu de elemente al căror întreg trebuie să prezinte o coerenţă raţională. Astfel, Monet poate depăşi instantaneitatea impresionistă, reconstituind permanenţa motivului. Pictura sa, la limita nedefinitului, devine muzică şi ne conduce irezistibil către mişcarea abstractă lirică, apărută imediat după cel de-al doilea război mondial.

Sufragerie în lemn de mahon de Eugène VALLIN, cu panouri din piele și un plafon de Victor PROUVÉ (1903).
Muzeul Școlii din Nancy.
© Dagli Orti

Capitolul 15

Arta în jurul anului 1900

Pe toată durata secolului XIX, arhitecţii cer restabilirea unei legături cu trecutul creînd pastişe care îmbină diferite stiluri de altădată (neobizantin, neogotic, neoromanic etc.). La mijlocul secolului, dorinţa de a întrerupe această tradiţie şi de a se exprima într-un limbaj nou dă un nou imbold artelor plastice. Inovaţia în arhitectură aparţine acum inginerilor care concep construcţii îndrăznețe folosind structuri din fier. Acest material, pînă atunci puţin folosit, îşi dovedeşte extraordinara lui forţă.

În Europa, arhitectura în fier se extinde în cea de-a doua jumătate a secolului XIX. Acest stil „ingineresc" triumfă o dată cu turnul* lui Gustave Eiffel, la Expoziţia universală din 1889.

În Statele Unite, utilizarea fierului capătă o dezvoltare considerabilă prin Şcoala de la Chicago. Grupul apare către 1873, cu ocazia reconstrucţiei oraşului distrus de un incendiu, şi îşi pierde importanţa după 1893, o dată cu revenirea stilului istoricist la Expoziţia de la Chicago, organizată cu ocazia celui de-al patrulea centenar de la descoperirea Americii.

De altfel, reînnoirea arhitecturii se manifestă în paralel cu revigorarea artelor aplicate. În cadrul lor ia naştere principala mişcare artistică de la sfîrşitul secolului XIX: arta nouă *(Art Nouveau)* sau „modern style". Acest stil, de o omogenitate relativă, îşi defineşte trăsăturile în anii 1890 şi răspîndirea lui durează pînă spre 1905, cu cîteva prelungiri pînă la izbucnirea primului război mondial în 1914.

Anglia are iniţiativa mişcării dar, foarte rapid, tendinţe similare se înregistrează şi pe continent. Apariţia revistelor *Pan*, *The Studio*, *Jugend*, *L'Art décoratif* etc. face posibilă cunoaşterea producţiilor artistice în toată Europa. Expansiunea comerţului va favoriza răspîndirea acestui stil în lumea întreagă.

Turnul Eiffel (1889).
© Lucien Hervé/Archipress

Era industrială

Galeria Victor-Emmanuel, Milano, 1865, de Giuseppe MENGONI.
© S. Couturier/Archipress

Sfîrşitul secolului XIX accentuează, în general, linia de ruptură între o stare de spirit clasică şi o nouă mentalitate, modernă. Era industrială, care începe încă din secolul XVIII, urmează perioadei agricole şi antrenează o mutaţie în sfera modurilor de viaţă care se accelerează la acest sfîrşit de secol.

După introducerea mecanizării, munca se sistematizează. Meşteşugarul devine muncitor. Dezvoltarea industriei antrenează naşterea oraşelor muncitoreşti cu periferiile lor care necesită construcţia de clădiri aparţinînd unui tip nou, cum sînt gările, halele, imobilele pentru birouri, marile magazine, galeriile comerciale* etc. În faţa acestei cerinţe, abuzul ornamental artificial este condamnat şi funcţia clădirii este cea care impune forma şi planul acesteia.

Necesitatea de lărgire a pieţelor comerciale către alte ţări favorizează crearea de reţele feroviare internaţionale, ca şi constituirea imperiilor coloniale europene, în Africa şi în Asia. La sfîrşitul secolului XIX, naţiunile europene îşi împărţiseră lumea aproape în totalitate.

Statele Unite intră în rîndul marilor naţiuni mondiale graţie unei înfloriri uimitoare datorate masivei imigrări europene. Americanii dezvoltă o civilizaţie materialistă. Ocuparea teritoriilor din vest, care urmează goanei după aur şi petrol, permite instituţiilor bancare investiţii enorme.

Pe de altă parte, o nouă tehnică de construcţie, economică şi rapidă, cu o osatură independentă a pereţilor, favorizează exportul modelelor arhitecturale în elemente separate* care vor fi întîlnite din Chicago pînă pe coastele Pacificului, din Brazilia în Vietnam. Paralel cu industrializarea, progresele tehnologice se multiplică. În 1866, Siemens inventează dinamul, dar folosirea electricităţii va rămîne mult timp puţin răspîndită. În 1876, americanul Bell descoperă principiul telefonului şi, către 1890, italianul Marconi pune la punct telegrafia fără fir. În Germania, Daimler construieşte primul motor cu explozie pentru automobil, în 1885. Cinci ani mai tîrziu are loc primul zbor al lui Clément Ader. În Franţa, fraţii Lumière inventează cinematograful în 1895 şi, din 1896, se deschide la Paris primul cinematograf.

În ultima jumătate a secolului XIX, principalele ţări europene, la iniţiativa Franţei, ridică barierele vamale. Expoziţiile naţionale, organizate pentru a face cunoscute noile tehnici industriale, devin astfel „universale" şi favorizează dezvoltarea comerţului internaţional. Aceste mari expoziţii evoluează spre conceperea unor adevărate sanctuare dedicate progresului. Prima se deschide la Londra, în 1851. Apoi Franţa inaugurează o suită strălucitoare de expoziţii

Era industrială

Galeria Victor-Emmanuel, Milano, 1865, de Giuseppe MENGONI.
© S. Couturier/Archipress

Sfîrşitul secolului XIX accentuează, în general, linia de ruptură între o stare de spirit clasică şi o nouă mentalitate, modernă. Era industrială, care începe încă din secolul XVIII, urmează perioadei agricole şi antrenează o mutaţie în sfera modurilor de viaţă care se accelerează la acest sfîrşit de secol.

După introducerea mecanizării, munca se sistematizează. Meşteşugarul devine muncitor. Dezvoltarea industriei antrenează naşterea oraşelor muncitoreşti cu periferiile lor care necesită construcţia de clădiri aparţinînd unui tip nou, cum sînt gările, halele, imobilele pentru birouri, marile magazine, galeriile comerciale* etc. În faţa acestei cerinţe, abuzul ornamental artificial este condamnat şi funcţia clădirii este cea care impune forma şi planul acesteia.

Necesitatea de lărgire a pieţelor comerciale către alte ţări favorizează crearea de reţele feroviare internaţionale, ca şi constituirea imperiilor coloniale europene, în Africa şi în Asia. La sfîrşitul secolului XIX, naţiunile europene îşi împărţiseră lumea aproape în totalitate.

Statele Unite intră în rîndul marilor naţiuni mondiale graţie unei înfloriri uimitoare datorate masivei imigrări europene. Americanii dezvoltă o civilizaţie materialistă. Ocuparea teritoriilor din vest, care urmează goanei după aur şi petrol, permite instituţiilor bancare investiţii enorme.

Pe de altă parte, o nouă tehnică de construcţie, economică şi rapidă, cu o osatură independentă a pereţilor, favorizează exportul modelelor arhitecturale în elemente separate* care vor fi întîlnite din Chicago pînă pe coastele Pacificului, din Brazilia în Vietnam. Paralel cu industrializarea, progresele tehnologice se multiplică. În 1866, Siemens inventează dinamul, dar folosirea electricităţii va rămîne mult timp puţin răspîndită. În 1876, americanul Bell descoperă principiul telefonului şi, către 1890, italianul Marconi pune la punct telegrafia fără fir. În Germania, Daimler construieşte primul motor cu explozie pentru automobil, în 1885. Cinci ani mai tîrziu are loc primul zbor al lui Clément Ader. În Franţa, fraţii Lumière inventează cinematograful în 1895 şi, din 1896, se deschide la Paris primul cinematograf.

În ultima jumătate a secolului XIX, principalele ţări europene, la iniţiativa Franţei, ridică barierele vamale. Expoziţiile naţionale, organizate pentru a face cunoscute noile tehnici industriale, devin astfel „universale" şi favorizează dezvoltarea comerţului internaţional. Aceste mari expoziţii evoluează spre conceperea unor adevărate sanctuare dedicate progresului. Prima se deschide la Londra, în 1851. Apoi Franţa inaugurează o suită strălucitoare de expoziţii

universale, începînd din 1855. Cele din 1889* şi 1900 vor rămîne printre cele mai fastuoase. Fiecare expoziţie dă ocazia etalării puterii economice a ţării organizatoare şi poartă mărturia voinţei de echilibru european.

În anii 1880, sub impulsul socialismului, atunci în plin avînt, apare dorinţa unei ameliorări a condiţiilor de viaţă. Artiştii participă la acest elan creator, studiind forma obiectelor cotidiene, de la afişe pînă la bijuterii, de la modă la mobilier. Ideea artei pentru toţi caută să reconcilieze arta şi societatea. Asistăm astfel la construcţia de clădiri, cum este Casa Poporului din Bruxelles, construită de Horta pentru Partidul socialist, dar, cel mai adesea, publicul burghez de curînd îmbogăţit este cel care va beneficia de acest nou elan.

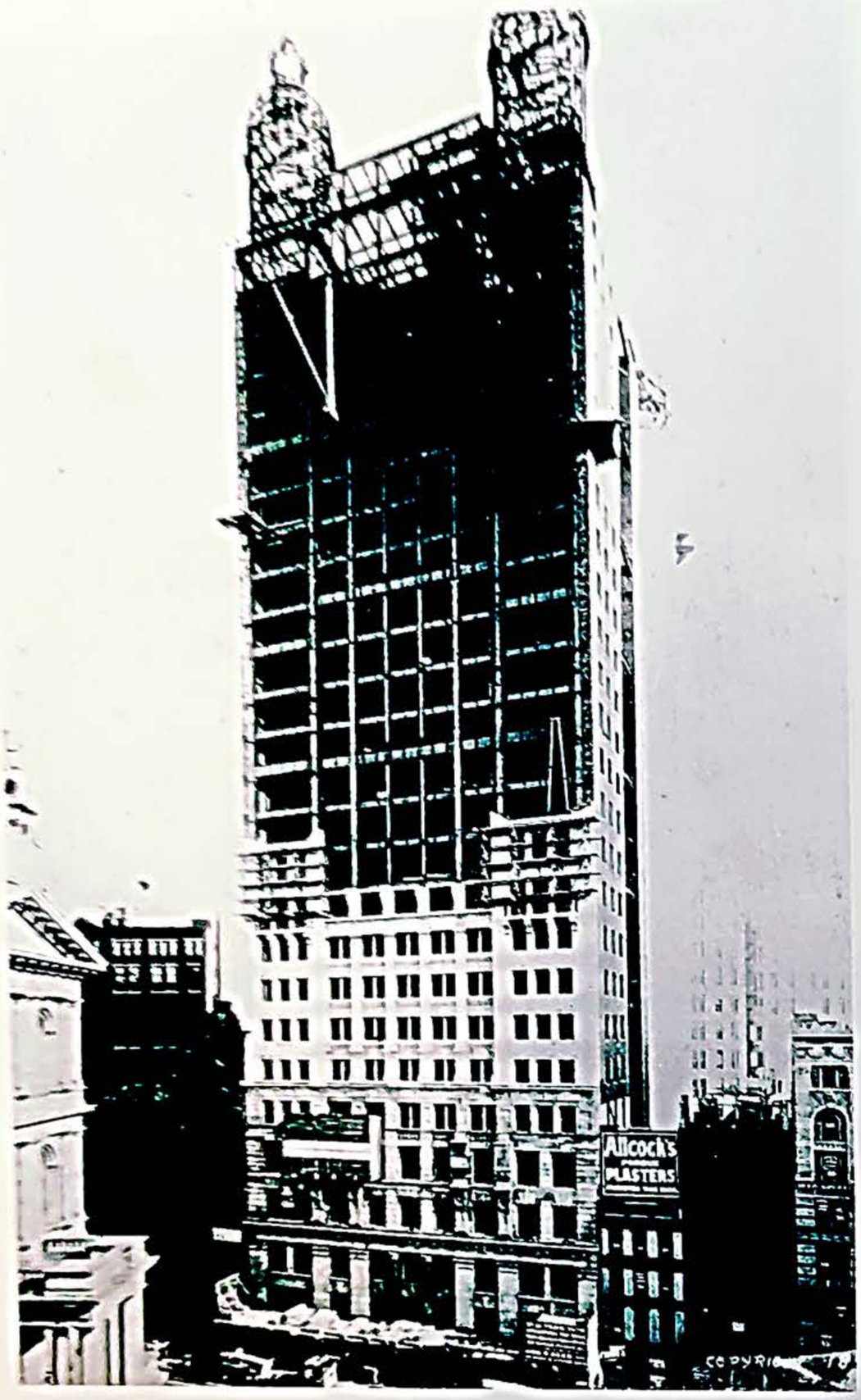
Charles Mackintosh creează o Şcoală de arte frumoase la Glasgow. În Franţa, Gallé revigorează artele decorative la Nancy. Oraşele Weimar şi Barcelona au, de asemenea, producţiile lor artistice. Arta nouă rămîne, aşadar, înainte de toate, o reacţie a provinciilor care încearcă să se emancipeze faţă de arta conformistă a capitalelor.

Distincţiile între „arte majore“ şi „arte minore“, între „artă“ şi „tehnică“ se atenuează. Această sinteză a tuturor artelor tinde spre opera totală care vrea să simbolizeze aspiraţiile către modernitate ale unei societăţi în plină transformare.

Casă în stil „colonial“ la Zevalos, Guadalupa. Elementele arhitecturale din fier au fost construite în atelierele lui Gustave Eiffel din Paris. © Pix-Dusart

Expoziţia universală din 1889, de la Paris. Impozanta *Galerie a maşinilor* de Dutert şi Contamin. © Viollet

Epoca reînnoirii



Park Row Building în construcţie, 1902, New York. © Edimedia

În opoziţie cu arhitectura bazată pe folosirea pietrei, apar sugestii noi, caracterizate prin utilizarea fierului.

Din 1851, **J. Paxton** construieşte *Crystal Palace* pentru a adăposti Expoziţia universală de la Londra; apoi, între 1853 şi 1858 la Paris, **V. Baltard** realizează noile hale. Această inovaţie ce uneşte frumosul şi utilul, arta şi industria, a fost reluată de inginerii care propun soluţii tehnice permiţînd transformarea limbajului arhitectural cu şi mai multă îndrăzneală. **H. Baron** construieşte în 1864 o gară metalică: *Gara Saint-Pancras*, la Londra. **Dutert** şi **Contamin** realizează *Galeria maşinilor** (p. 229) pentru Expoziţia universală de la Paris din 1889, cu o travee avînd o singură deschidere de 115 m x 420 m. **Gustave Eiffel** (1832-1923), specializat mai întîi în construcţia de poduri (podurile din Porto şi Bordeaux, viaductul din Garabit), se preocupă apoi de problemele legate de rezistenţa la vînt şi înalţă, în 1889, celebrul *Turn Eiffel*.

În Statele Unite, incendiul din Chicago, din 1871, oferă prilejul de a reflecta asupra noilor procedee de construcţie, folosind structuri în fier cu o îmbrăcăminte din cărămidă, pentru a realiza imobile care nu pot fi afectate de foc. Aceste edificii, foarte simple, reduse în mare parte la scheletul de bază, oferă suprafeţe mari de geamuri, permiţînd o utilizare integrală a imenselor spaţii interioare. Această mişcare arhitecturală, care se va dezvolta sub îndrumarea lui **William Le Baron Jenney** (*Home Insurance Building*, 1883-1885), este cunoscută sub numele de **Şcoala din Chicago**.

Unul dintre elevii acestuia, **Louis Sullivan** (1856-1924), lucrează împreună cu inginerul **Adler** pînă în 1895. Sullivan defineşte un nou prototip de construcţii – imobilul pentru birouri –, punînd accentul pe liniile verticale. Creează un stil american bazat pe efecte de forţă fără a contesta aportul discret al unei decoraţii „Art Nouveau". Preţul din ce în ce mai prohibitiv al terenurilor atrage după sine o multiplicare a numărului de etaje, şi inventarea ascensorului electric, în 1881, permite construirea de zgîrie-nori din ce în ce mai înalţi*.

Bijuterie de Réné LALIQUE. © Edimedia

Arta nouă

În ultimul deceniu al secolului, artiştii îndrăznesc să rupă legăturile de dependenţă faţă de trecut. Meşteşugurile artistice cunosc un nou avînt. Artizanii desenează obiecte îndepărtate de tradiţie şi de copia de tip arheologic, precum şi de aspectul banal al producţiilor industriale. Acestei dorinţe de a se exprima într-un limbaj

nou vine să i se adauge o alta: aceea de a da artei o funcţie socială, de a o pune la dispoziţia tuturor. Artiştii caută să stabilească o legătură între artă şi colectivitate, întorcîndu-se spre creaţii legate de viaţa cotidiană (modă, bijuterii, cărţi, afişe, habitat...). Nevoia de a ieşi din constrîngerile tradiţiei uneşte toate încercările artistice, adesea aflate la antipozi unele faţă de altele. Astfel, supleţea unei bijuterii de Lalique* se opune la prima vedere rigidităţii caselor lui Hoffmann.

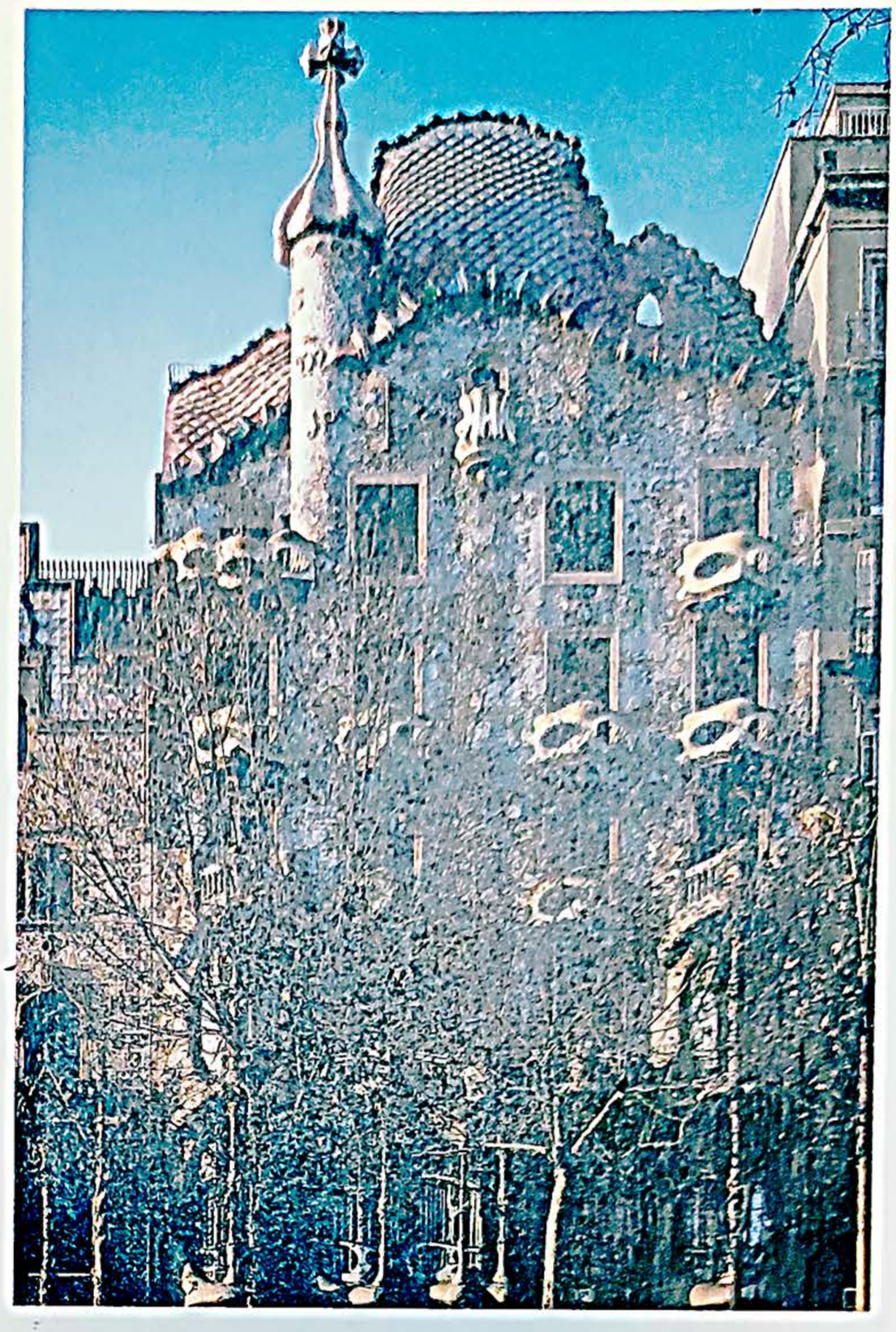
La originea stilului Art Nouveau recunoaştem preocupările unor artişti englezi ca **William Morris** (inspirat de prerafaeliţi), **Voysex**, apoi **Mackintosh**. Sub influenţa acestui „modern style" de peste Canalul Mînecii, iniţiativele se multiplică în restul Europei. Un spirit comun se regăseşte sub apelative diferite: „Art Nouveau" în Franţa şi în Belgia, „Style Liberty" în Italia, „Jugendstil" în Germania, „Sezessionstil" în Austria, „Modernisto" la Barcelona.

În Franţa, artele minore îşi regăsesc publicul, datorită Şcolii de la Nancy, animate de **Émile Gallé** (1846-1904). În acest grup, **L. Majorelle** şi **E. Vallin*** (p. 226) încearcă să aducă forţa organică a plantei în desenul mobilelor. La Paris, **Hector Guimard** devine celebru desenînd intrările staţiilor de metrou şi ale unor imobile particulare numite „style nouille". În Belgia, **Henry Van de Velde** abandonează pictura pentru a se consacra artei decorative şi arhitecturii. În jurul lui se grupează arhitecţi precum **Paul Hankar** şi **Victor Horta** (1861-1947).

În Spania, reînnoirea artistică apare la Barcelona, unde se înalţă clădirile fantastice ale lui **Antonio Gaudi**. Acest arhitect creează catedrala **Sagrada Familia**, în care exaltarea lirică, combinată cu verva imaginativă, produce o derută totală. Temperamentul său hiperbaroc explodează în construcţia caselor Guell, Battló* şi Mila.

Artiştii se lasă prinşi în vîrtejul creaţiei ornamentale, prin compoziţiile asimetrice sau prin ritmurile grafice ale liniei *coup de fouet*. Tendinţei exasperante de utilizare a liniei curbe, care reprezintă adesea imaginea florii şi a femeii, îi răspund protestele arhitecţilor de peste Rin: în Germania, **Behrens** sau **Loos** şi în Austria **Otto Wagner**, **Josef Hoffmann** sau **Olbrich**, arhitectul clădirii Sezession* din Viena. Sub influenţa scoţianului Mackintosh, ei propun o decoraţie bazată pe simplitatea riguroasă a formelor pătrate, făcînd să coincidă decorativul cu funcţionalul, apoi orientîndu-se către renunţarea la elementele decorative, premise ale stilului secolului XX.

Cea mai mare parte dintre pictorii de la sfîrşitul secolului – de la Gauguin la Hodler, de la Toulouse-Lautrec la Klimt, de la nabişti la expresionişti – nu scapă de influenţa noii arte.



Antonio GAUDI (1852-1926),
Casa Battló, Barcelona (1905-1907).
© Luc Boegly/Archipress

Josef Maria OLBRICH, *Pavilionul Sezession* (1898), Viena.
© Oesterrich Werbung

Hotelul Tassel

(Bruxelles, 1893) de Victor HORTA

După cîteva realizări, Victor Horta (1861-1947) reflectează timp de aproape şapte ani asupra unui nou limbaj plastic arhitectural.

Cercetările sale duc, în 1893, la construirea hotelului Tassel, strada Turin nr.12, la Bruxelles; Horta îşi poate pune în practică aici, pentru prima dată, toate ideile sale fundamentale.

– Înnoirea planului

În planul casei, el renunţă la coridor şi la camerele tip vagon. Scara, plasată în centrul clădirii, serveşte oarecum drept element de legătură între toate părţile edificiului. Această dispunere creează spaţii fluide care se deschid unele din altele.

– Folosirea fierului în plastica arhitecturală

Horta este unul dintre primii arhitecţi care introduce utilizarea fierului în arhitectura casnică. Aproape pretutindeni, sistemele de asamblare prin nituire rămîn la vedere, aşa cum se practica pînă în acel moment în clădirile utilitare industriale.

– Întîietatea liniei curbe

Pretutindeni se înalţă un imn incredibil liniei curbe, inspirate din regnul vegetal. Forme diferite de liane sau de cîrcei de viţă-de-vie, linii în *coup de fouet* formează vîrtejuri antrenate în mişcări opuse. Detaliile de la balustrada scării, stîlpii, grinzile, elementele metalice care le prelungesc se armonizează într-o mişcare exuberantă. Aceleaşi motive vegetale se tîrăsc şi pe mozaicul de pe podea şi se caţără pe picturile zidurilor.

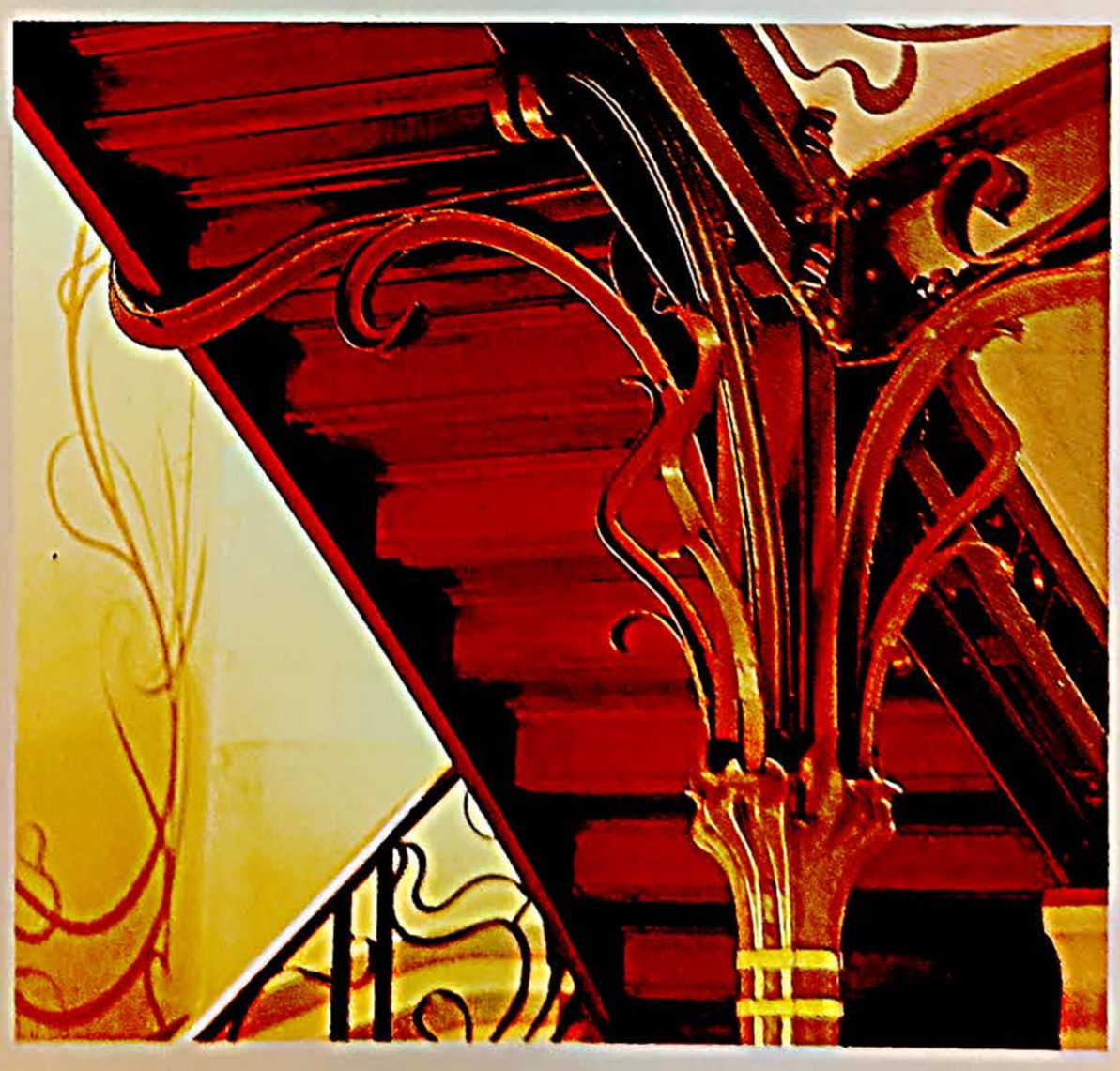
La Bruxelles, îngustimea terenurilor construibile obliga la mărirea interiorului clădirilor prin mijloace artificiale. Pentru rezolvarea acestei probleme, Horta instalează un mare luminator, care răspîndeşte lumina de la înălţime, de-a lungul tuturor etajelor, deschizînd astfel clădirea pe verticală, sau plasează oglinzi puse faţă în faţă, care să lărgească spaţiul la infinit.

Concomitent cu cercetările tehnice ale inginerilor, Horta exploatează toate posibilităţile arhitectonice ale oţelului, utilizîndu-l cu îndrăzneală chiar şi la decoraţii. Horta aduce un răspuns concret problemei unităţii în artă. El armonizează raporturile dintre structură, materiale şi ornament, devenind pe rînd inginer, decorator, designer şi colorist.

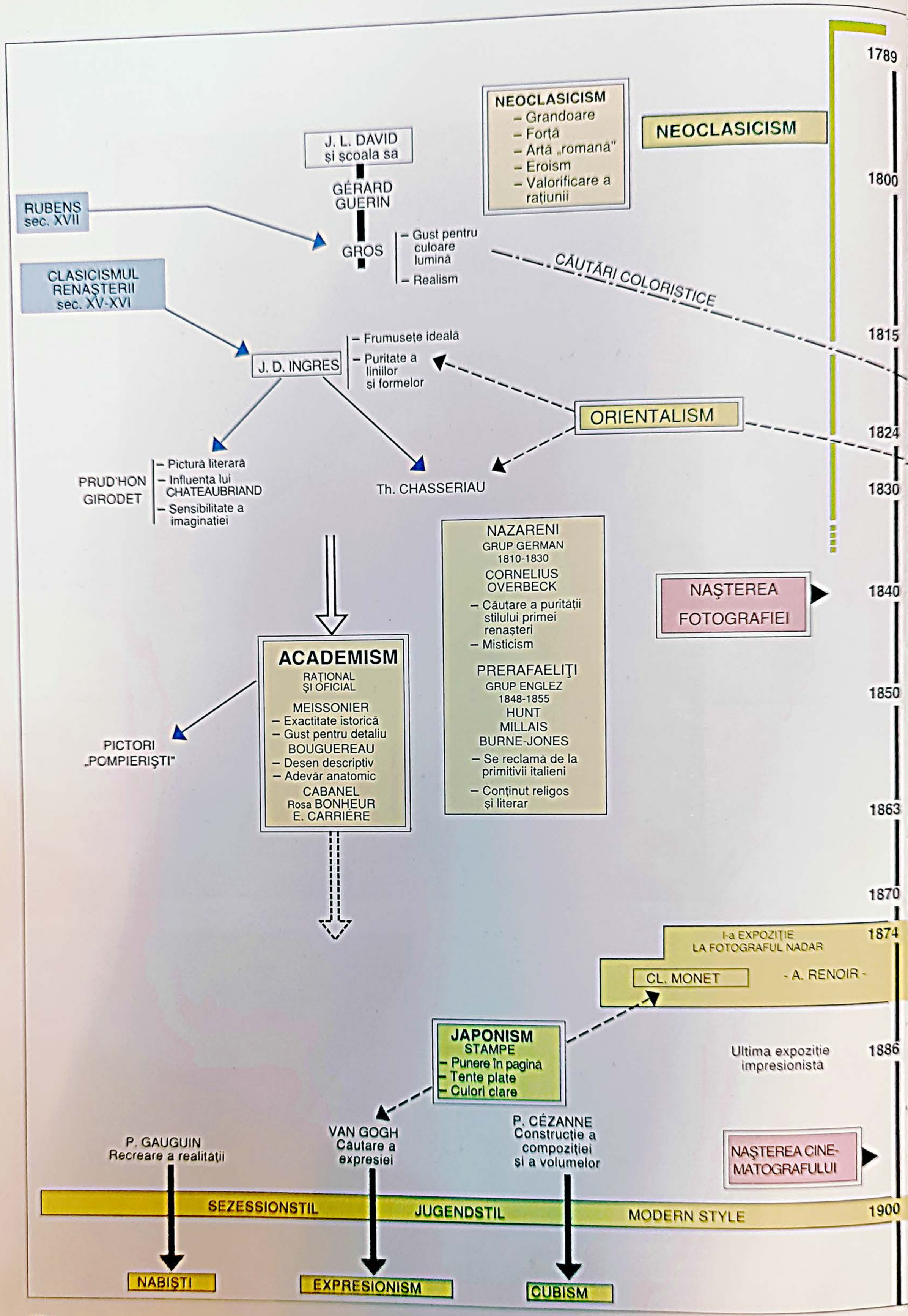
Faţadă.
Structurile metalice interne rămîn vizibile pe faţadă prin montanţii de la marile deschideri din sticlă.
© Ch. Bastin şi J. Evrard

Vedere interioară
care demonstrează varietatea surselor de lumină.
© Ch. Bastin şi J. Evrard

Hol de intrare.
© Ch. Bastin şi J. Evrard



Detaliu al suporţilor.
Formalul şi funcţionalul intră în simbioză. Nu se poate recunoaşte subordonarea unuia în raport cu celălalt; ornamentul răspunde aceluiaşi scop ca şi elementul structural.
© Ch. Bastin şi J. Evrard


1789
1800
1815
1824
1830
1840
1850
1863
1870
1874
1886
1900
NEOCLASICISM
– Grandoare
– Forță
– Artă „romană"
– Eroism
– Valorificare a rațiunii
NEOCLASICISM
J. L. DAVID și școala sa
GÉRARD
GUERIN
RUBENS sec. XVII
GROS
– Gust pentru culoare lumină
– Realism
CĂUTĂRI COLORISTICE
CLASICISMUL RENAȘTERII sec. XV-XVI
J. D. INGRES
– Frumusețe ideală
– Puritate a liniilor și formelor
ORIENTALISM
PRUD'HON
GIRODET
– Pictură literară
– Influența lui CHATEAUBRIAND
– Sensibilitate a imaginației
Th. CHASSERIAU
NAZARENI
GRUP GERMAN
1810-1830
CORNELIUS
OVERBECK
– Căutare a purității stilului primei renașteri
– Misticism
PRERAFAELIȚI
GRUP ENGLEZ
1848-1855
HUNT
MILLAIS
BURNE-JONES
– Se reclamă de la primitivii italieni
– Conținut religos și literar
NAȘTEREA FOTOGRAFIEI
ACADEMISM
RAȚIONAL ȘI OFICIAL
MEISSONIER
– Exactitate istorică
– Gust pentru detaliu
BOUGUEREAU
– Desen descriptiv
– Adevăr anatomic
CABANEL
Rosa BONHEUR
E. CARRIÉRE
PICTORI „POMPIERIȘTI"
I-a EXPOZIȚIE LA FOTOGRAFUL NADAR
CL. MONET
- A. RENOIR -
JAPONISM
STAMPE
– Punere în pagină
– Tente plate
– Culori clare
Ultima expoziție impresionistă
NAȘTEREA CINEMATOGRAFULUI
P. GAUGUIN
Recreare a realității
VAN GOGH
Căutare a expresiei
P. CÉZANNE
Construcție a compoziției și a volumelor
SEZESSIONSTIL
JUGENDSTIL
MODERN STYLE
NABIȘTI
EXPRESIONISM
CUBISM

1789

1800

1815

1824

1830

1840

1850

1863

1870

1874

1886

1900

• 1784 Jurămîntul Horaţilor

1789

MICHELANGELO

Influenţa lui
SHAKESPEARE
SCHILLER

MIŞCARE

GERMANIA

Caspar David FRIEDRICH
Peisaj
„stare de spirit"

ANGLIA

Şcoala Peisagistă

Lumină exterioară
Plein air

BONINGTON
CONSTABLE
TURNER
Realitate impalpabilă
„Atmosferă"

1800

1815

• 1819 Pluta Meduzei

ROMANTISM

- Preponderenţa a sensibilităţii şi imaginaţiei
- Pasiune, intuiţie
- Adevăr particularizat
- Subiecte contemporane istorice etc.
- Sensibilitate agitată
- Lirism
- Preponderenţa a picturalului

Th. GÉRICAULT

1824

• 1824 Masacrul din Chios

ROMANTISM

E. DELACROIX

1830

• 1830 Bătălia pentru Hernani

Peisagiştii olandezi sec. XVII

1840

REALISM

- Realitate imediată
- ADEVĂR = FRUMOS
- Viaţa muncitorilor ca subiect

G. COURBET

REALISM
NATURALISM

H. DAUMIER

JONGKING

1850

• Înmormîntare la Ornans

ŞCOALA DE LA BARBIZON

Tendinţă socială

Th. ROUSSEAU
J.-F MILLET
J.-B. COROT (la debut)
DAUBIGNY
DIAZ
TROYON

Eugène BOUDIN

Subtilitate a atmosferei
Aburi

1863

1863 SALONUL REFUZAŢILOR

• Dejunul pe iarbă de MANET

SPANIA
VELÁZQUEZ
GOYA

- Nu renunţă la subiect
- Foloseşte negrul

Edouard MANET

1874

1874 IMPRESIONISM

E. DEGAS - A. SISLEY - C. PISSARO - B. MORISOT

SESIZARE A SCHIMBĂRILOR CELE MAI RAPIDE ALE LUMINII ŞI ALE ATMOSFEREI

IMPRESIONISM

- Adevăr optic
- Pictura în plein air
- Libertate a emoţiei provocată de observarea naturii

1886

DESCOPERIREA FENOMENELOR VIZUALULUI

G. SEURAT

DIVIZIONISM
POINTILISM

1900

ART NOUVEAU

MODERNISMO

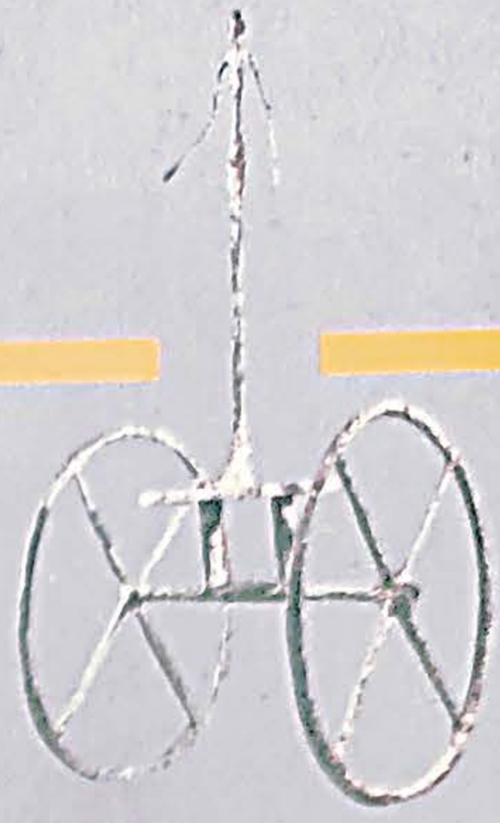
STYLE LIBERTY

ART NOUVEAU
Reacţie contra raţionalismului
- utilizare sistematică a curbei
- sau simplificare riguroasă a formelor rectangulare

Partea a cincea

Arta secolului XX

Fundamentele secolului XX:
cubismul şi futurismul
Arta informală şi arta abstractă geometrică
Arta figurativă: privirea subiectivă
Universul pictural al suprarealismului
Arta ca proces dinamic:
mişcare şi acţiune
Artă şi funcţionalitate: arhitectura şi designul



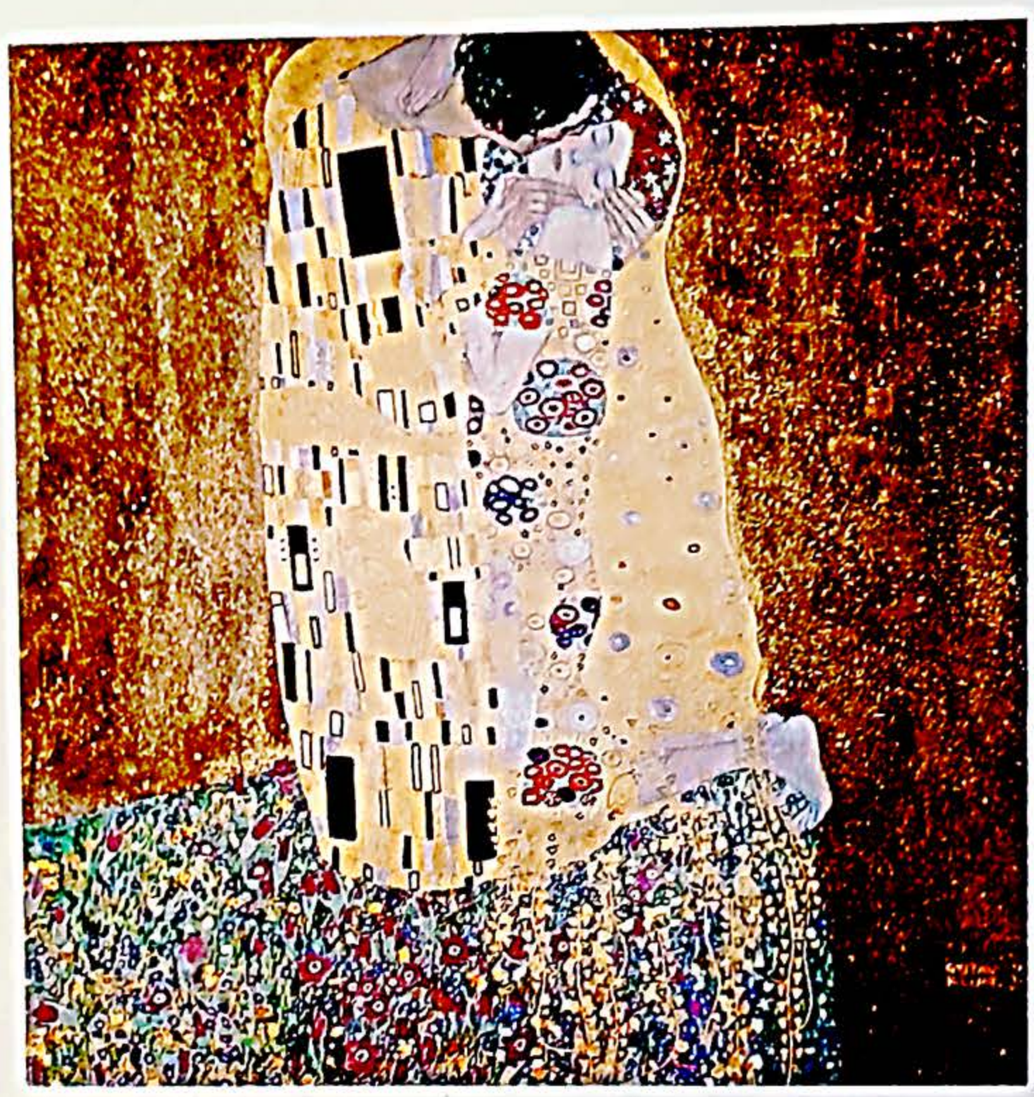
Deformare, libertate în folosirea culorii, noi modalităţi de reprezentare a spaţiului, abstracţiune născută din gestul liric sau din geometrie, respingere a „formei închise“, amestec de forme, diversitate de materiale, explozie de categorii şi genuri – iată cîteva idei ce vin în mintea celui care se gîndeşte la arta secolului XX. Rînd pe rînd arta este joc, protest, critică, invitaţie la reflecţie, element perturbator: tot atîtea funcţii ades evocate. Arta secolului XX este disprețuită, luată în derîndere, interzisă, arsă, dar şi sărbătorită, glorificată, utilizată şi comercializată. Ea se dezvoltă cînd în prelungirea artei secolului XIX, cînd în opoziţie cu aceasta. Şi totuşi, transformările se produc sacadat, dinamic, contradictoriu şi pe diferite nivele.

Fotografia joacă un rol decisiv în evoluţia artei. În fapt, ea nu se mulţumeşte să lanseze o sfidare artei şi să o inspire prin redefinirea raportului său cu realitatea şi actul imitaţiei. Ea este, în plus, condiţia prealabilă a unor noi tehnici de reproducere care se înscriu în cadrul dezvoltării mijloacelor de comunicare vizuale.

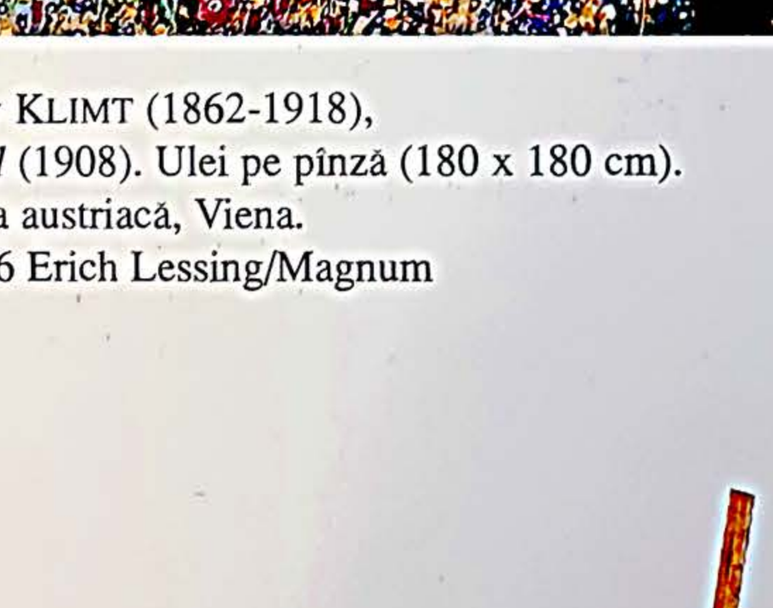
Se aşteaptă din partea artei o continuă reînnoire şi o anume originalitate. ce, adăugate luării în considerare a intereselor artistice şi a tematicilor specifice, reprezintă tot atîtia factori care concură la răspîndirea artei legate de condiţiile economiei de piaţă.

Elementul subiectiv este în mod special scos în relief prin intermediul diversităţii de stiluri, de materiale, de teme şi de intenţii artistice, fapt pus în lumină şi prin manifeste şi proclamaţii de tot felul care adesea sînt declaraţii, directive şi justificări menite să însoţească apariţia de noi concepţii privitoare la artă. Arta se inspiră din natură – haotică, lăsată la voia întîmplării, nestructurată – şi, în antiteză, se sprijină pe sisteme construite după o ordine geometrică. Ea se vrea figurativă sau, din contră, abstractă. Sistemele şi criteriile rigide fac loc descoperirii de noi reguli, precum şi autonomiei. Într-o oarecare măsură această constatare se aplică şi receptării artei: arta nu face declaraţii dogmatice şi imperative; ea este o ofertă care trebuie acceptată şi solicitată. Arta este oglinda secolului nostru dinamic, complex şi contradictoriu. Cele şase capitole care urmează nu fac altceva decît să arunce o privire asupra diversităţii de mişcări artistice, străduindu-se să pună în evidenţă tendinţele şi schimbările caracteristice care, în ciuda momentelor de gravă ruptură reprezentate de cele două războaie mondiale, fac totuşi ca evoluţia artei să apară drept un proces dinamic.

Complexitatea epocii noastre



Gustav KLIMT (1862-1918),
Sărutul (1908). Ulei pe pînză (180 x 180 cm).
Galeria austriacă, Viena.
© 1986 Erich Lessing/Magnum



Raoul HAUSMANN (1886-1971),
Spiritul vremilor noastre (1921), (32 cm înălţime).
Muzeul naţional de artă modernă, Paris.
© Foto Ph. Migeat. ADAGP, Paris 1995

Măreţie şi angoasă în secolul XX

Sub ochii a 3,5 milioane de telespectatori, astronautul american Neil Armstrong face primii paşi pe Lună, la 21 iulie 1969. Viziunea prospectivă a lui Jules Verne (1865) a devenit realitate o dată cu triumful tehnologic reprezentat succesiv de zborul cu balonul al fraţilor Montgolfier (1783), de zborul cu motor al fraţilor Wright (1903) şi de lansarea rachetei lui Wernher von Braun (1942). Dar nu trebuie uitat nici reversul medaliei: din baloane şi din avioane sînt lansate bombe, racheta devine o armă, cercetările aerospaţiale şi informatica servesc unor scopuri militare. Cucerirea Lunii are loc într-o epocă în care umanitatea este conştientă de faptul că poate fi distrusă cu totul. Această conştientizare este şi mai mult întărită de spectacolul înspăimîntător care a urmat lansării primei bombe atomice, la Hiroshima în 1945, şi accidentului de la centrala nucleară de la Cernobîl, în 1986. Epoca noastră este marcată atît de speranţa pe care ne-o insuflă progresul şi utopia unei lumi drepte şi paşnice, cît şi de nesiguranţa şi teama ameninţării nucleare şi a distrugerii mediului înconjurător. Tocmai această dualitate transpare mai mult sau mai puţin vizibil în arta secolului XX.

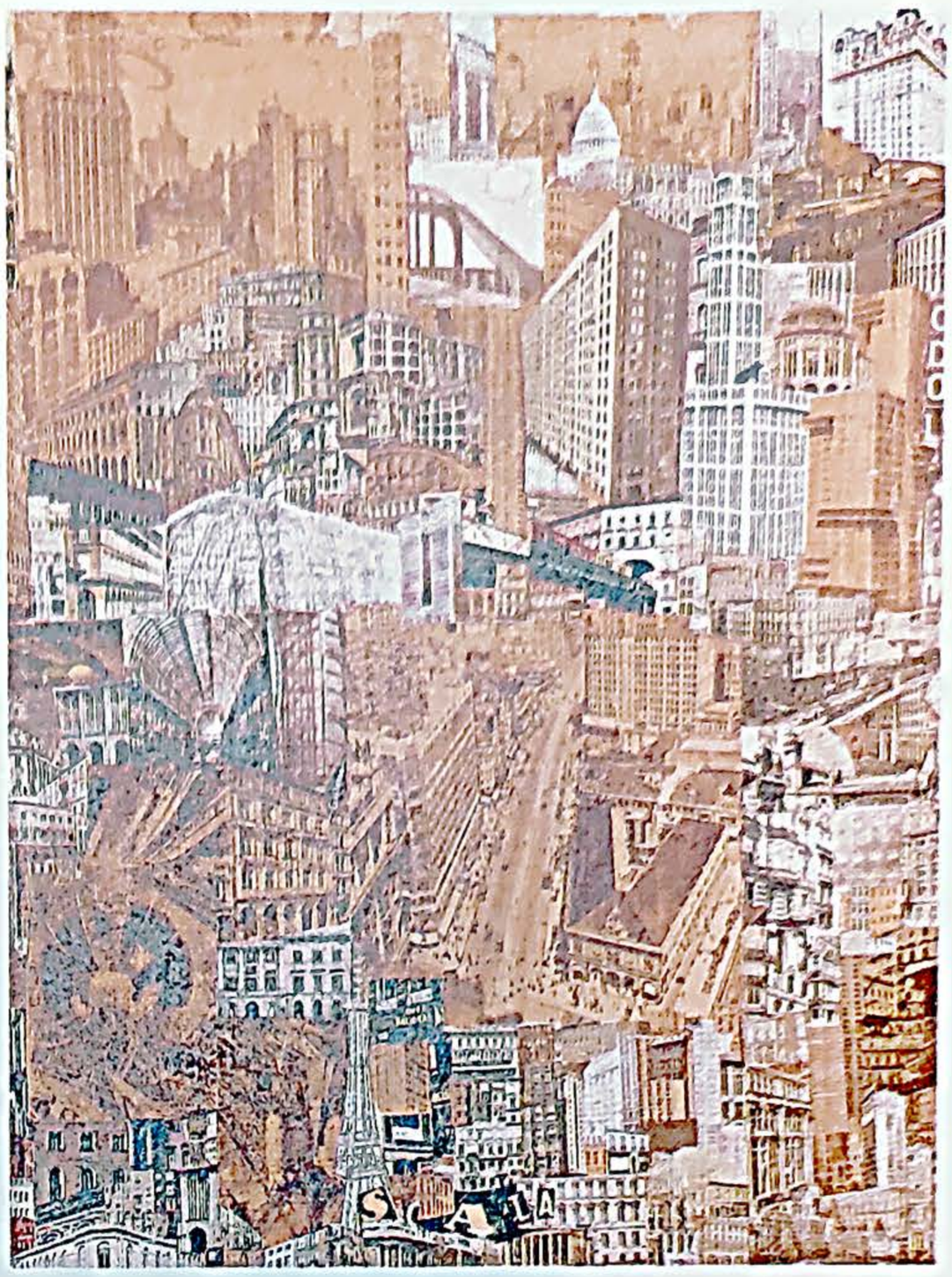
Acest raport complex cu viaţa este exprimat latent în tabloul lui **Klimt** intitulat *Sărutul**. Folosind fondul auriu, laicizat de picturile din Evul Mediu, Klimt înalţă momentul de fericire terestră la nivelul unei atemporalităţi preţioase care contrastează voit cu omul de rînd al marilor oraşe şi evocă o idilă cu natura. În secolul XX, accentul se mută asupra individului în calitate de subiect, plasat în contextul unei noi imagini a omului create de biologia modernă (teoria evoluţionistă a lui Darwin), de psihanaliză (Freud) şi de filosofie (existenţialism, fenomenologie). Credinţei pozitiviste în posibilitatea necondiţionată de a domina şi a stăpîni totul i se opune o teorie evoluţionistă a cunoaşterii care se întemeiază mai degrabă pe probabilităţi decît pe o cunoaştere împietrită, determinată. Caracterul artei, deschis şi impregnat de subiectivitate, reflectă această atitudine.

Totuşi, există mulţi artişti din ce în ce mai sceptici în faţa alienării aduse de progresul tehnologic, fapt confirmat de ororile primului război mondial. Consecinţele sale sociale şi politice fac obiectul unei dezvoltării tematice critice*. Pe de altă parte, progresul tehnologic – care permite punerea în practică a unor noi materiale (beton armat, materii plastice, vopsele sintetice) şi a unor noi tehnici de creaţie –, precum

și apariția unor noi mijloace de comunicare motivează și ele experimentele artistice, căutările în direcția inovării și a esenței lucrurilor. Fotomontajul realizat de Paul Citroën, pornind de la cărți poștale ilustrate și de la fragmente tăiate din fotografii, denotă deopotrivă fascinație și neliniște în fața marii metropole moderne* care îi inspiră lui Fritz Lang filmul cu același nume – *Metropolis* (1926). Evenimentele politice exercită o influență decisivă asupra artei. Picasso condamnă distrugerea orașului Guernica de către bombardamentele germanilor aliați cu Franco în timpul războiului civil spaniol. Tabloul său de mari dimensiuni*, realizat pentru Pavilionul spaniol de la Expoziția universală de la Paris (1937), se vădește a fi, dincolo de circumstanțele de moment, o condamnare a tuturor războaielor în genere.

Arta în slujba puterii

În timpul expoziției din 1937, aspectul marțial al Pavilionului german și sculpturile monumentale ale lui Josef Thorak, expuse acolo, reprezentau un manifest al artei naziste. Naziștii decretează că arta modernă este bolnavă și, începînd din 1937, o țintuiesc la stîlpul infamiei în cursul expoziției itinerante intitulate „Artă degenerată“. Arta modernă este exilată din muzee; artiștilor li se interzice să mai picteze; mulți dintre ei emigrează. În ceea ce privește arhitectura și sculptura, arta „oficială“ înfățișează un stil clasic monumental conceput să



Paul CITROËN (1896-1984), *Metropolis* (1923).
Fotomontaj (76 x 57 cm).
Cabinetul de stampe, Leiden.
© Foto Giraudon. SPADEM, 1995

Pablo PICASSO (1881-1973), *Guernica* (1937).
Ulei pe pînză (349 x 780 cm).
Casón du Buen Retiro, Muzeul Prado, Madrid.
© Dagli Orti. SPADEM, 1995

simbolizeze revendicarea puterii şi emfaza regimului totalitar. Pictura şi stampa – numărînd multe opere care ilustrează teme ideologice şi de propagandă – se conformează unui naturalism convenţional. Pavilionul sovietic, şi el la fel de marţial, este aşezat în faţa celui german. Un cuplu alegoric *(Muncitorul şi colhoznica)** este prezentat ostentativ chiar la intrarea sa. Într-o manieră îngroşat teatrală, el înfăţişează simbolurile suveranităţii sistemului sovietic, secera şi ciocanul: este un exemplu de „realism socialist", artă de propagandă pe care Stalin o decretase artă oficială în 1932.

Vera Ignatievna MUHINA (1889-1953),
Muncitorul şi colhoznica (1937).
Plăci de oţel (25 m înălţime). Conceput de B. Jofan pentru Pavilionul sovietic de la Expoziţia universală de la Paris (1937).
© Cros Ginette/Explorer

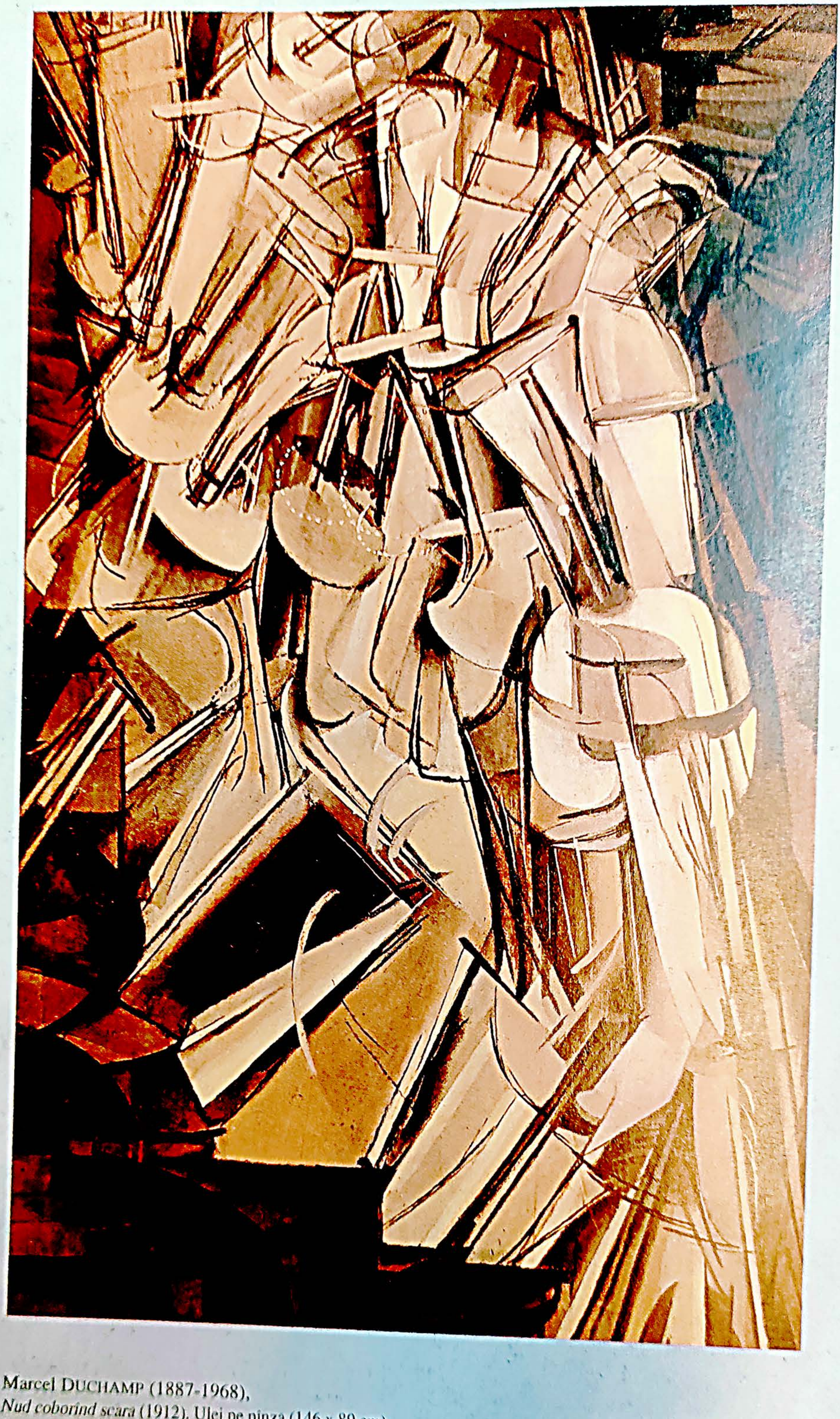
Ossip ZADKINE (1890-1967),
Monument pentru „oraşul mort" (1953).
Bronz (260 cm înaltime). Rotterdam.
© Dagli Orti. SPADEM, 1995

Eduardo PAOLOZZI (născut în 1924), *Ultimul idol* (1963).
Aluminiu, pictură în ulei (244 x 71 x 64 cm).
Muzeul Ludwig, Köln.
© Rheinisches Bildarchiv, Köln

Diversitatea creaţiei

Deoarece reprezintă în primul rînd descoperirea unei figuri umane evidate, dezarticulate, ţintuite printr-un cîrlig în soclul său, sculptura lui Ossip Zadkine* este mai convingătoare decît opera Verei Muhina. Ea reprezintă un monument tulburător împotriva monstruozităţii războiului. Sfîrşitul celui de al doilea război mondial schimbă lumea împărţind-o în două lagăre: unul capitalist şi democratic, celălalt socialist. Uniunea Sovietică impune realismul socialist în blocul socialist, în care artiştii nu se pot sustrage decît cu anumite condiţii tutelei exercitate de acesta. În Polonia, libertatea este cel mai puţin îngrădită. Arta nu se va putea dezvolta liber decît după încheierea dominaţiei sovietice, în 1991. În Apus, piaţa de artă stimulează o producţie inovatoare şi experimentalistă, diversificată, care fie reia curentele antebelice, fie capătă noi orientări. Astfel, arta pune în valoare produsele unei societăţi de consum, integrîndu-le în creaţia artistică, şi se face martorul istoriei contemporane, preluînd limbajul cotidian al mijloacelor de comunicare în masă*. Artiştii contemporani din întreaga lume, care comunică strîns între ei, sînt foarte sensibili la evenimentele politice, economice, ştiinţifice şi culturale – fapt care face ca arta lor globală să corespundă unei lumi complexe, cu toate contradicţiile ei.

Robert RAUSCHENBERG (născut în 1925),
Retroactiv I (1964).
Ulei pe pînză şi sită serigrafică (213,3 x 152,4 cm).
© ADAGP, Paris 1995



Marcel DUCHAMP (1887-1968),
Nud coborînd scara (1912). Ulei pe pînză (146 x 89 cm).
Muzeul de artă, Philadelphia.
© Edimedia, ADAGP, Paris 1995

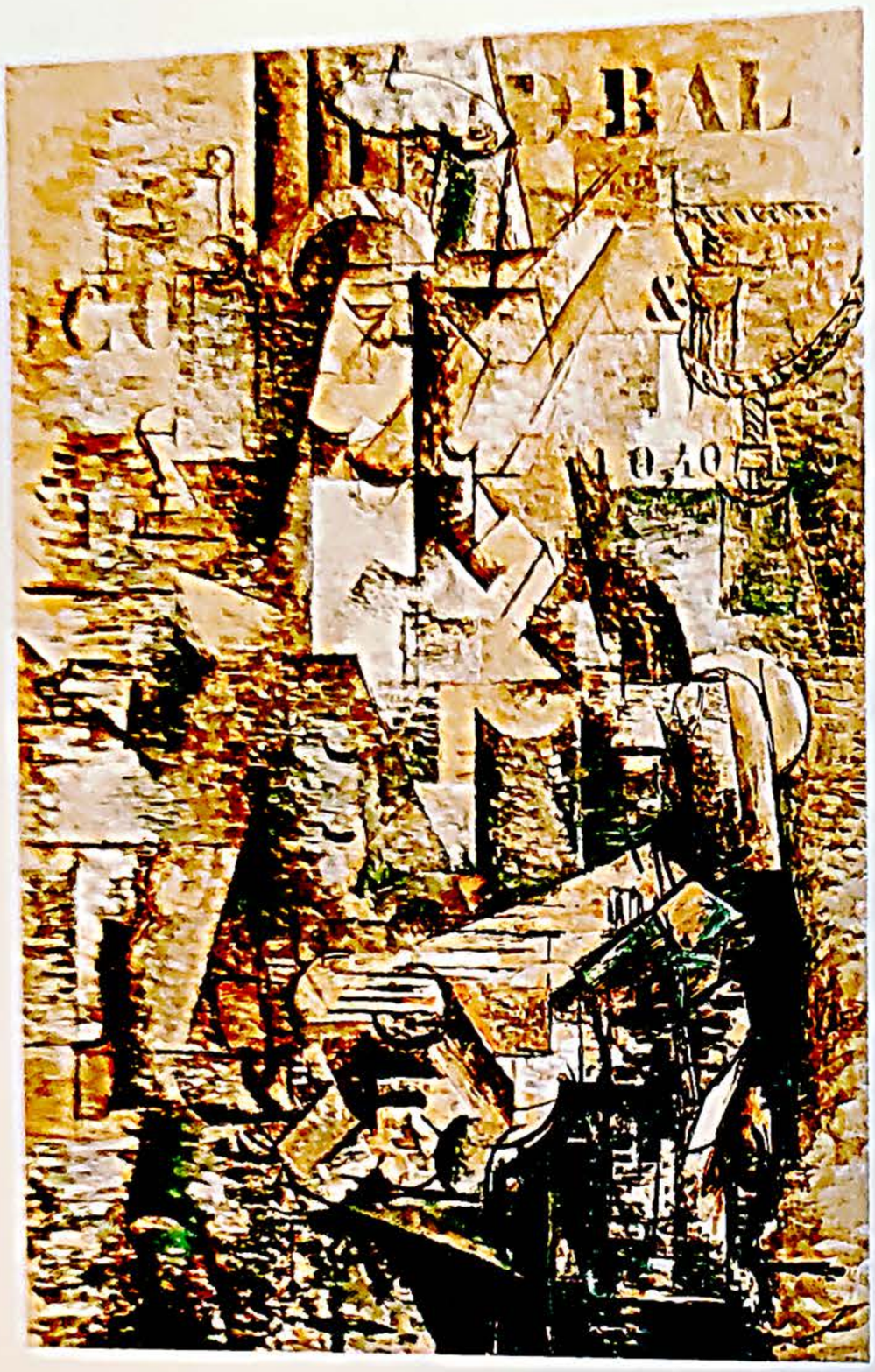
Capitolul 16

Fundamentele secolului XX: cubismul şi futurismul

În 1913, se organizează la New York *Armory Show*, menită să prezinte americanilor, pentru prima dată, o viziune de ansamblu a artei moderne europene. Cele 1 100 de opere de artă expuse declanşează un scandal de proporţii. În special tabloul lui Marcel Duchamp* produce indignare, nefiind conform cutumelor din sfera vizualului. Personajul şi fundalul sînt strîns unite; iluzia de spaţiu tridimensional, obţinută mulţumită perspectivei oferite de liniile de fugă – tehnică obişnuită încă din Renaştere –, a fost atenuată în folosul unei picturi mai aplatizate. În locul unei fiinţe umane reprezentate cu fidelitate, nu recunoaştem în pictură decît elemente parţial suprapuse, cu un contur în mişcare, pe care numai o examinare atentă, călăuzită de titlul tabloului, ne îngăduie să le regrupăm în etape ale mişcării descompuse ale aceluiaşi personaj reprezentat pe diferite trepte ale scării. Duchamp asociază aici dinamismul şi simultaneitatea artei futuriste cu o organizare sistematică a tabloului cu ajutorul unor elemente în faţete, corespunzător principiilor cubismului. Aidoma lui Cézanne, cubiştii se străduiesc să evidenţieze clar construcţia tablourilor lor. Sfatul dat de Cézanne, de „a trata natura prin cilindru, sferă şi con", îşi găseşte realizarea în cubism. În 1913, poetul Guillaume Apollinaire scrie: *„Ceea ce deosebeşte cubismul de pictura tradiţională este faptul că el nu mai este o artă a imitaţiei, ci o artă a reprezentării care caută să se înalţe pînă la statutul de creaţie nouă"*. Nu mai este vorba de reprezentarea realităţii văzute, ci a realităţii recunoscute – principiu asumat şi de sculptori, asemeni lui Archipenko*, care obţine noi forme prin căutarea abstracţiei cubiste şi a echilibrului între personaje şi spaţiul care le înconjoară.

Alexander ARCHIPENKO (1887-1964), *Cap* (1913).
Galeria naţională de artă modernă, Roma.
© Dagli Orti

Cubismul



Georges BRAQUE (1882-1963), *Portughezul* (1911).
Ulei pe lemn (117 x 81,5 cm). Künstmuseum, Basel.
© Giraudon. ADAGP, Paris 1995

Pablo PICASSO (1881-1973),
Natură moartă cu scaun din împletitură de rafie (1912).
Colaj (29 x 37 cm). Muzeul Picasso, Paris.
© Foto R.M.N. - SPADEM, 1995

Cubismul analitic

Georges Braque, artist francez, și **Pablo Picasso**, spaniol stabilit la Paris, dau împreună naștere cubismului începînd cu anul 1908. Încurajați de negustorul de tablouri german **Daniel Kahnweiler** și întemeindu-se pe ideile poetului **Guillaume Apollinaire**, ei se impun cu dificultate în fața unui public care îi critică și îi respinge. Cuvîntul „cubic", pe care criticii l-au folosit cu un amestec de ironie și dispreț, nu trebuie înțeles decît ca o tendință dominantă în structurarea formelor, așa cum o demonstrează tabloul lui **Braque**, *Portughezul**. În timp ce primele peisaje pictate de **Braque** sau de **Picasso**, conform preceptelor lui **Cézanne**, simplifică motivele printr-o descompunere în cuburi, aici nu regăsim cuburi, ci o suprafață structurată relativ uniform în fațete și fragmente unghiulare, în semirotunduri, cel mai adesea. Doar cu dificultate și numai prin putere asociativă putem distinge în acest tablou un om cu o chitară. *„Tema*, scrie **Braque**, *nu este obiectul, ci noua unitate, lirismul care rezultă pe de-a-ntregul din mijloacele folosite."* Într-o epocă în care razele X ne permit să vedem prin materie și noile tehnologii fac vizibilă lumea microscopică, artiștii nu mai sînt preocupați de o reprezentare iluzionistă a realității, ci, la rîndul lor, își manifestă interesul pentru analiza realizată prin intermediul ochiului, care dezgolește și face vizibilă structura geometrică de profunzime a lucrurilor. Renunțînd la o abordare dintr-o perspectivă fixă, pictorul înfățișează caracterul tridimensional al corpurilor în simultaneitate, fragmentîndu-l pe cele două dimensiuni ale suprafeței plane. Desigur, nu este vorba de simpla respectare a regulilor ca pentru a desena în plan o cutie pliantă; aici nu este vorba despre o imitare a naturii, ci despre o creație nouă. Elementele își pierd autonomia, obiectul devine din ce în ce mai puțin important și gama de culori se reduce la tente gri și maro. Așadar acest **cubism analitic** nu trebuie interpretat doar ca un stil nou, ci mai degrabă ca o nouă viziune asupra lumii, ca un tip de cunoaștere estetică și de pătrundere a lumii care se adaugă imaginii despre lume pe care ne-o dau științele naturii și filosofia.

Cubismul sintetic

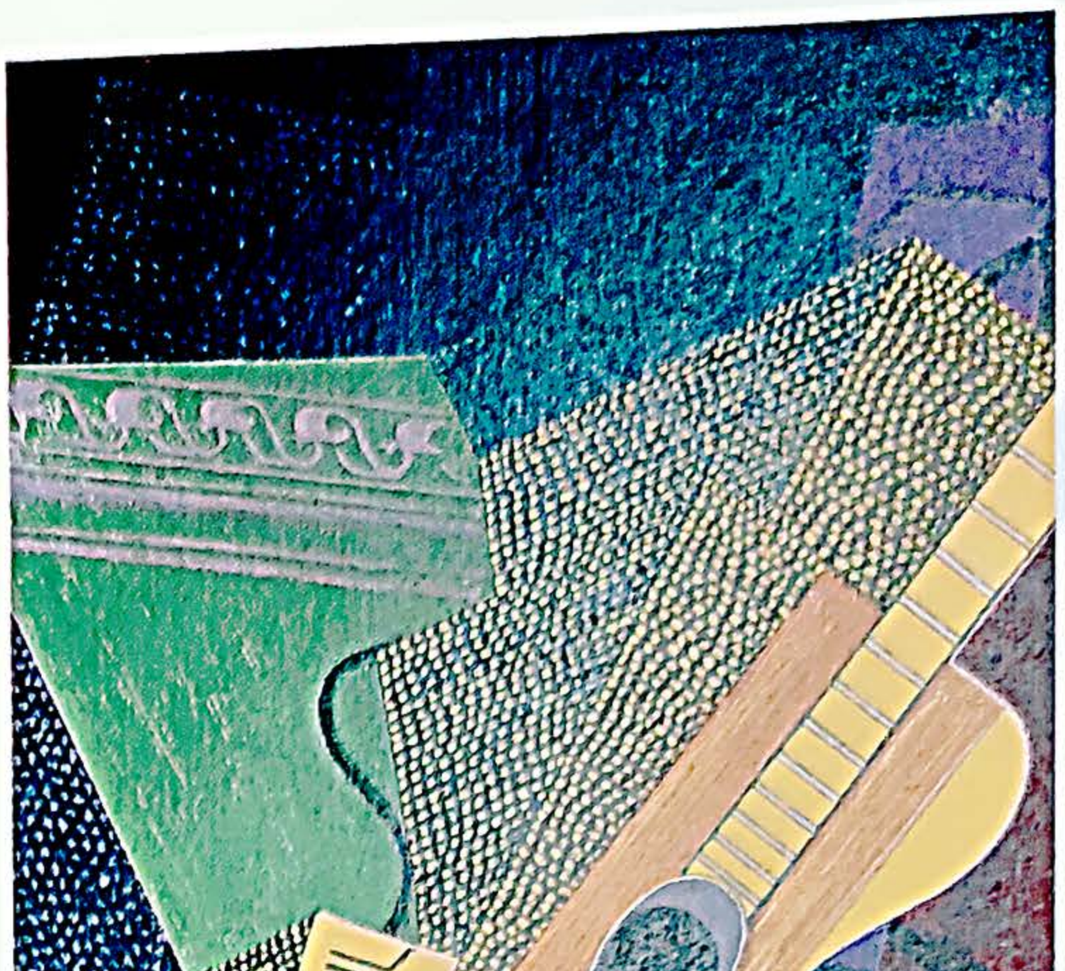
În afară de fragmentele juxtapuse, tabloul lui **Braque** conține și cifre și litere ale alfabetului. Inserția unor asemenea semne anunță evoluția logică spre **cubismul sintetic**, care se răspîndește în anii 1913-1914. Primul colaj este realizat de **Picasso** în *Natură moartă cu scaun din împleti-*

*tură de rafie**. Peste natura moartă reprezentată prin fragmentare analitică, Picasso lipeşte o bucată de pînză cerată imprimată cu un motiv de împletitură de rafie şi înconjoară întregul oval al tabloului cu o frînghie groasă. Ia naştere astfel principiul colajului, care va marca timp îndelungat arta secolului XX. Elemente ale realităţii cotidiene, pictate, desenate sau luate ca atare din mediul înconjurător – de exemplu bucăţi de ziar tăiate şi lipite între ele, sau fragmente de obiecte inserate pe pînză –, permit ca tabloul să ajungă la un nou tip de sinteză. Graniţele tradiţionale ale artei sînt depăşite: de acum începînd, gravura, pictura şi sculptura pot să fuzioneze într-o singură operă. Realitatea recognoscibilă se regăseşte în tablou sub forma unor fragmente caracteristice. Cubismul sintetic produce o reîntoarcere la culoare prin utilizarea colajelor din hîrtie şi prin trompe l'oeil obţinut prin colaje pictate; în plus, el redă tabloului impresia de materialitate şi de atmosferă prin structurarea picturii şi prin introducerea unor elemente de colaj cel mai adesea prefabricate.

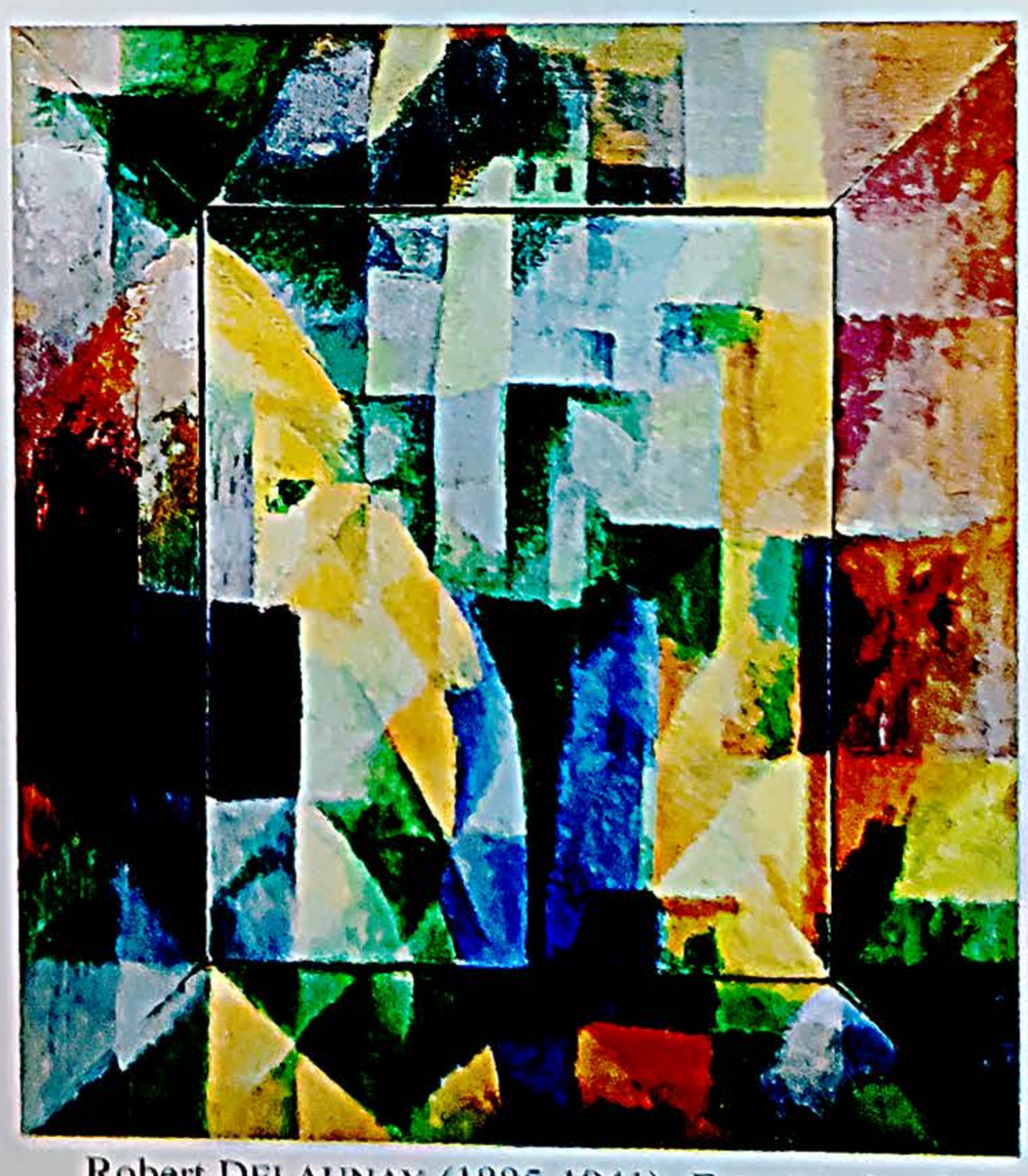
Foarte repede şi alţi artişti parizieni aderă la cubism; printre aceştia, **Marcoussis** (1883-1941), născut la Varşovia, **Juan Metzinger** (1883-1957) şi **Albert Gleizes** (1881-1953). Spaniolul **Juan Gris*** devine un reprezentant important al cubismului sintetic. În 1912, un grup de artişti, din care fac parte fraţii **Duchamp** şi **Roger de La Fresnaye**, întemeiază „Secţiunea de aur" *(Section d'Or)*.

Pentru mulţi artişti, precum **Marcel Duchamp** (1887-1968) sau **Francis Picabia** (1879-1953), cubismul nu avea să fie decît o etapă în evoluţia lor artistică. **Fernand Léger** (1881-1955) întrebuinţează forme cilindrice simple pentru a realiza o exprimare foarte personală. Precum în seria de tablouri cu ferestre*, **Robert Delaunay** reia descompunerea prismatică a luminii specifică artei cubiste şi, împreună cu soţia sa **Sonia Terk** (1890-1979), dezvoltă această tehnică pînă la **orfism.** Importante aici sînt lumina care se degajă din culoare şi utilizarea contrastului liber. Această lumină se detaşează din ce în ce mai mult de obiect. Prin vibraţia culorilor şi prin ritm, ea te duce cu gîndul la muzică. La acest fapt, de altfel, trimite şi denumirea de orfism (de la numele lui Orfeu, cîntăreţ mitic din Antichitate) pe care a dat-o Apollinaire acestui curent, făcînd aluzie la culegerea sa de poezii *La Suite d'Orphée.*

Primul război mondial pune zăgaz rolului dominant al cubismului. În 1918, **Amédée Ozenfant** şi **Édouard Jeanneret** (supranumit „Le Corbusier") publică manifestul **purismului,** intitulat *După cubism.* În text, ei cer cu insistenţă reîntoarcerea la simplitate arhitecturală şi laudă maşina ca simbol. Dar purismul nu va rămîne decît un scurt episod în istoria artei.

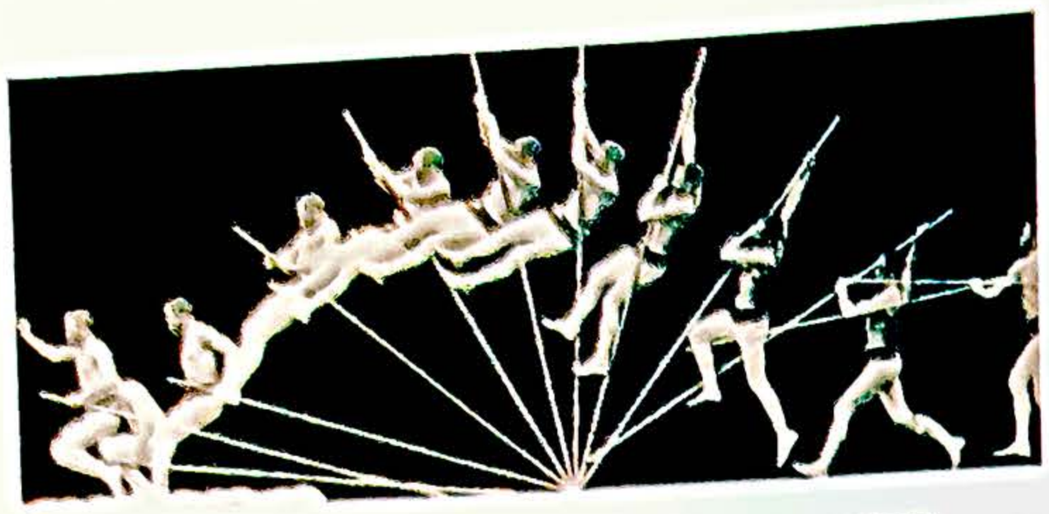


Juan GRIS (1887-1927), *Chitară pe o masă* (1916). Ulei pe pînză (92 x 60 cm). Colecţie particulară.
© Edimedia. ADAGP, Paris 1995



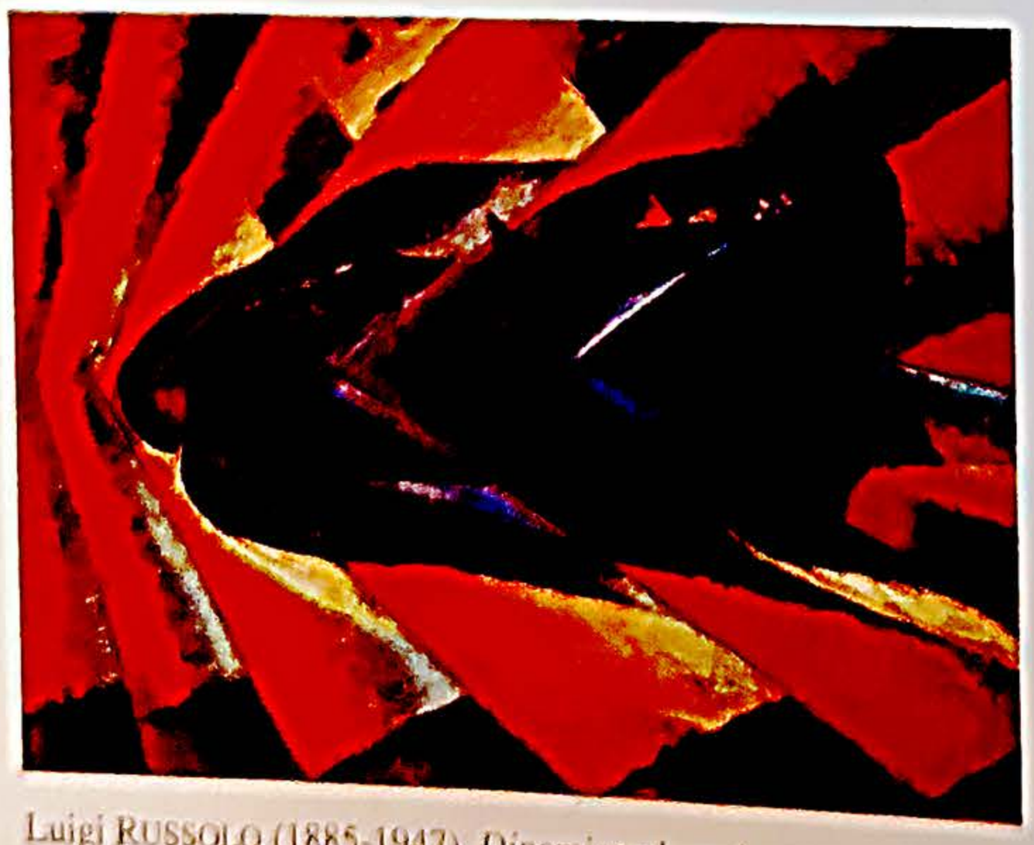
Robert DELAUNAY (1885-1941), *Ferestre simultane spre oraş* (1912). Ulei pe pînză. Kunsthalle, Hamburg.
© Elke Walford - Fotowerkstatt Hamburger Kunsthalle.
ADAGP, Paris 1995

Futurismul



Étienne MAREY (1830-1904), *Săritură cu prăjina* (1890).
Analiză a mișcării prin cronofotografie.
Muzeul Marey, Beaune

Carlo CARRÀ (1881-1966), *Cavalerul roşu* (1912).
Tempera, tuş pe hîrtie (26 x 36 cm). Colecţia Junker, Milano.
© Scala. ADAGP, Paris 1995



Luigi RUSSOLO (1885-1947), *Dinamismul unui automobil* (1912).
Ulei pe pînză (104 x 140 cm).
Muzeul național de artă modernă, Paris. © M.N.A.M.

În paralel cu cubismul parizian, în Italia se dezvoltă **futurismul**. Manifestul-program al mișcării este publicat în 1909 de scriitorul **Filippo Tommaso Marinetti**: *„Noi declarăm că splendoarea lumii s-a îmbogăţit cu o nouă frumuseţe: frumuseţea vitezei. Un automobil de curse cu caroseria împodobită cu ţevi de eşapament groase, asemenea unor şerpi cu suflu exploziv, este mai frumos decît* Victoria de la Samotrace“. În sprijinul lui Marinetti, **Giacomo Balla** (1871-1958), **Umberto Boccioni**, **Carlo Carrà**, **Luigi Russolo** şi **Gino Severini** (1883-1966) semnează la 11 aprilie 1910 *Manifestul picturii futuriste*, în care putem citi: *„În realitate, totul se mişcă, totul curge, totul se transformă cu repeziciune. Dată fiind persistenţa imaginii pe retină, obiectele în mişcare se multiplică, se deformează urmînd unul altuia ca vibraţii precipitate în spaţiul pe care îl parcurg. În acest fel, un cal care aleargă nu are patru picioare, ci douăzeci, iar mişcarea lor este triunghiulară.“* Futuriştii reiau ceea ce cronofotografia*• făcuse vizibil prin studiile fotografice asupra mişcării. Tabloul lui **Carrà**, *Cavalerul roşu**, care se caracterizează printr-o cromatică foarte evidentă şi aproape agresivă, este o bună ilustrare a acestei afirmaţii. Ca şi în operele cubiste, subiectul este descompus; totuşi, calul şi călăreţul rămîn recognoscibili. Fragmentarea nu îi estompează prin desfăşurare pe suprafaţa pînzei, ci slujesc la vizualizarea rapidităţii mişcării. **Luigi Russolo** măreşte dinamismul prin linii de forţă marcate care, deopotrivă săgeţi şi semne ale mişcării, fac sesizabilă cursa unei maşini în goana mare*.

Copii ai marilor oraşe, maturizaţi într-o societate supraaglomerată, futuriştii se întorc către viitor şi îndrăgesc forţa de acţiune născută de tehnologie. Un mare număr de alte manifeste cer asocierea artelor plastice cu literatura, cu arta dramatică, cu coregrafia, muzica, teatrul sintetic şi cu arhitectura, dar anunţă şi programul politic provocator, şovin şi prefascist al futurismului. Futuriştii italieni se simt sufletul revoluţionarilor, dau la iveală sloganuri naţionaliste, cîntă fără spirit critic progresul tehnic şi glorifică războiul ca izbăvire a lumii. Prin emfază, arta lor este legată de simbolism; în maniera lor de a picta, ei se bazează pe divizionarismul lui Seurat, pe elanul decorativ din Art Nouveau, pe culoarea foviştilor şi pe descompunerea cubiştilor. Scopul lor este să ajungă la o pictură completă,

care să se adreseze tuturor simţurilor prin culoare, zgomot şi miros. Tablourile lor sînt caracterizate de spirala în mişcare, de diagonală şi de contururi transparente. Ei nu caută să redea o stare, ci un proces în devenire. Şi sculptura futuristă urmăreşte acest obiectiv, aşa cum o arată *Forme unice în continuitatea spaţiului* de **Umberto Boccioni***. Dincolo de atitudinea mersului, întrepătrunderea suprafeţelor şi a formelor vrea să exprime mişcarea vibrantă în spaţiu.

Futurismul atinge apogeul între 1912-1915. După primul război mondial pierde din importanţă, mai ales datorită strînsei sale legături cu fascismul adus la putere de Mussolini în 1922.

Cubo-futurismul

Cubismul şi **futurismul** şi-au pus durabil amprenta asupra artei secolului XX. Principiul fragmentării în „cioburi“ specific **cubismului analitic**, precum şi colajul de fragmente realizat de **cubismul sintetic** sînt reluate de mulţi artişti în lucrări originale şi fuzionează cu dinamismul şi simultaneitatea futurismului, dînd astfel opere numite cubo-futuriste. Tabloul lui Marcel Duchamp (pag. 242) este un exemplu elocvent. În Germania, **Franz Marc** face parte dintre artiştii care îmbină elemente cubiste şi futuriste cu anumite trăsături expresioniste, aşa cum o demonstrează pictura sa plină de mişcare *Forme combatante**. Găsim tendinţe analoge în Anglia – **vorticismul**, în Polonia – **formismul**, şi chiar la Praga prin intermediul **cubo-expresionismului** lui **Emil Filla** (1882-1953). În Rusia, **Malevici** şi **Natalia Goncearova** (1881-1962) – între alţii – pictează în perioada 1912-1916 tablouri cubo-futuriste care în scurt timp vor constitui o punte de trecere către orientările abstracţioniste. Mai cu seamă tehnica colajului îi inspiră pe mulţi artişti, bunăoară pe dadaistul **Kurt Schwitters** (1887-1948) din Hanovra. În colajele sale de materiale, el inserează prin montaj sau prin colaj bucăţi de hîrtie, deşeuri, mici obiecte găsite la întîmplare, pentru a obţine compoziţii în relief pe care le accentuează prin pictare şi le denumeşte cu titluri adesea ironice sau şocante. Tot de aici îşi trag seva unele curente artistice de după 1945, cum ar fi colajele şi compoziţiile plastice specifice mişcării **pop art**.

Umberto BOCCIONI (1882-1916), *Forme unice în continuitatea spaţiului* (1913). Bronz (112 cm înălţime). Colecţia Mattioli, Milano.
© Lauros/Giraudon

Franz MARC (1880-1916), *Forme combatante* (1914). Ulei pe pînză (91 x 131,5 cm). Galeria de stat de artă modernă, München.
© Blauel/Gnamm-Artothek

Domnişoarele din Avignon (1907)

Pablo PICASSO (1881-1973), muzeul de Artă modernă, New York

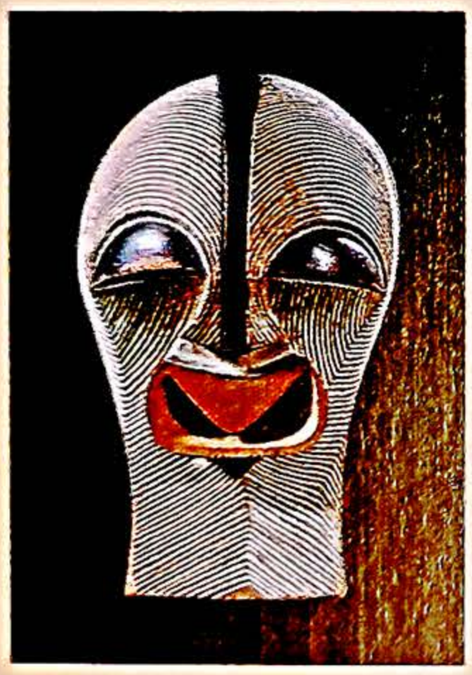
Ulei pe pînză (244 x 234 cm). © SPADEM 1995

Picasso a realizat această lucrare în cel mai mare secret şi nu a fost prezentată publicului decît abia la Expoziţia universală de la Paris (1937). Puţini au fost aceia care au recunoscut aici un tablou-cheie al artei secolului XX. Pentru a ajunge la această operă, căreia i-a consacrat mai mult de 450 de studii preliminare, Picasso a purtat o adevărată bătălie, punîndu-şi în joc cunoştinţele artistice, experienţa şi curajul de a înnoi.

Specificul tabloului nu constă în tematica sa – nudurile feminine putînd corespunde, bunăoară, reprezentării pe care artiştii o dădeau cu dragă inimă Graţiilor, încă din Renaştere. Nudurile

amintesc de *Femei la scăldat*, lucrarea lui **Cézanne,** şi de unele scene de bordel din lucrările lui **Toulouse-Lautrec**. Specificitatea este dată de **maniera** în care Picasso structurează motivul. Ca şi cum ar fi un colaj, în tablou sînt aşezate cinci femei, fără vreun spaţiu clar definit, fără ca eclerajul să fie uniform şi fără vreun raport de comunicare între ele. Perspectiva este variată: personajul din stînga stă în picioare şi este văzut din profil, privind către dreapta tabloului; alături, două femei pictate din faţă, care seamănă una alteia şi a căror poziţie o aminteşte pe cea a unor femei culcate; o femeie şezînd, cu picioarele depărtate, îşi arată spatele spectatorului, dar chipul îi este întors către el; în cele din urmă, în dreapta tabloului se găseşte o femeie în picioare, văzută din trei sferturi. Personajele sînt simplificate, culorile abia modulate şi aplicate în tente monocrome. Vedem tabloul ca printr-o cortină deschisă, dar scena nu se situează într-un spaţiu care să aibă tangenţă cu realul. Natura moartă cu fructe este prezentată şi ea ca o proiecţie pe un plan. Prin articularea corpurilor şi a golurilor care le separă se obţine un spaţiu plastic nou. Capetele celor două femei din dreapta amintesc de măştile africane*, aşa cum fuseseră ele prezentate publicului în 1906, în timpul unei mari expoziţii la Paris. De altfel, tabloul are un efect mai degrabă provocator şi şocant, decît erotic.

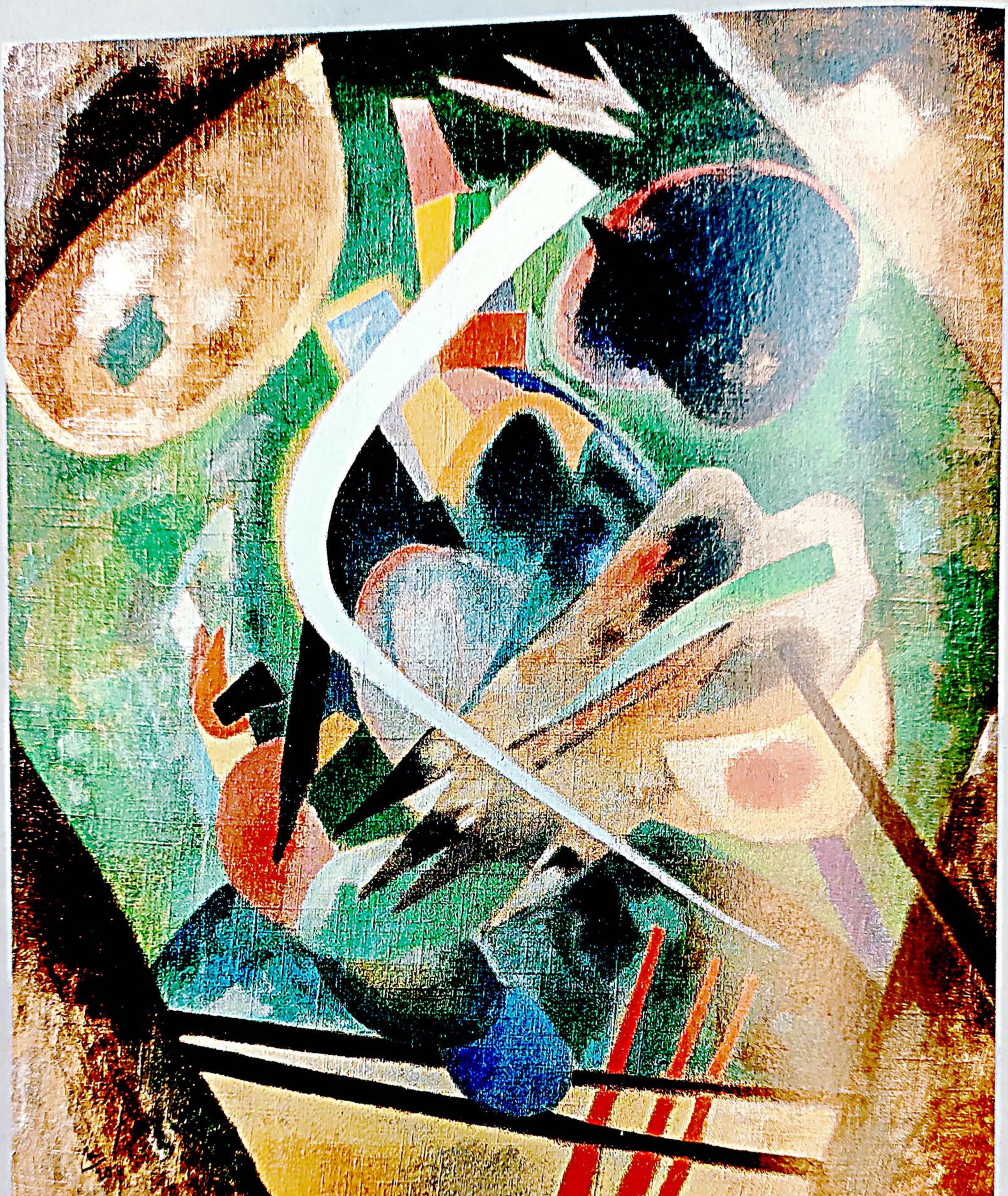
Pablo PICASSO,
studiu pentru *Domnişoarele din Avignon* (1907).
(81 x 60 cm) Colecţia Berggruen, Paris.
© Artephot/Nimatallah. SPADEM 1995



Artă africană, Zair. Măşti de chipuri umane în lemn de esenţă tare. Colecţie particulară. © Edimedia

În desenele pregătitoare*, Picasso a introdus două personaje masculine: în mijloc, un marinar şezînd; la stînga, un tînăr care ţine în mînă o carte şi în care putem ghici un student la medicină (în alte schiţe, el are în mînă un craniu). Mai mulţi critici au văzut aici o alegorie: un avertisment împotriva bolilor venerice, un *memento mori*. În versiunea finală, tabloul rămîne un mister neelucidat care îl obligă pe privitor să reflecteze pe cont propriu, fapt ce reprezintă o caracteristică marcată a artei secolului nostru.

Pablo PICASSO,
studiu pentru *Domnişoarele din Avignon* (1907).
Desen în cretă (48 x 76 cm). Cabinetul de stampe, Basel.
© Peter Willi/Explorer. SPADEM 1995



Wassily KANDINSKY (1866-1944),
Linie alba (1920).
Ulei pe pînză (98 x 80 cm).
Muzeul Ludwig, Köln.
© Rheinisches Bildarchiv, Köln. ADAGP, Paris 1995

Capitolul 17

Arta informală şi arta abstractă geometrică

Începînd din 1910, arta abstractă îşi face un adevărat program din ceea ce cubismul, futurismul şi orfismul anunţaseră: reproducerea lumii vizibile printr-o imitaţie servilă, prin mimetism total, este abandonată în schimbul unei arte care se concentrează asupra culorii, a formei şi a compoziţiei. *Linie albă* de Kandinsky* arată cele două tendinţe decisive care, şi astăzi, caracterizează ceea ce artistul numise „marea abstracţiune": pe de o parte o artă lirică spontană, adesea marcată de gesturi şi care presupune hazardul; pe de altă parte, „abstracţia geometrică" întemeiată pe forme geometrice de bază, aşa cum o demonstrează lucrarea lui Bell*. Încă din 1568, Wenzel Jamnitzer desenează în caietul său de schiţe construcţii pur geometrice, de fapt nişte exerciţii ludice referitoare la perspectivă. Observaţia lui Leonardo da Vinci – cu privire la urma lăsată pe un perete de un burete îmbibat în vopsele – trebuie înţeleasă doar ca o invitaţie de a exploata ceea ce este întîmplător în elaborarea unei opere. Pentru el, nu se pune problema de a considera pata însăşi ca operă de artă. Obiectivul artei abstracte este creaţia individuală şi originală, nu după natură; nu este vorba despre imitaţie, ci despre „o operă de artă veritabilă, un subiect autonom care trăieşte prin spirit", despre o creaţie care îşi împinge existenţa „în artist" şi ascultă de o „necesitate interioară" (Kandinsky).

Lary BELL (născut în 1939),
Fără titlu (1966).
Sticlă şi alamă acoperite cu rodiu.
Muzeul naţional de artă modernă, Paris.
© Philippe Migeat.
Centre Georges Pompidou

Marea viziune abstractă

Hans ARP (1887-1966),
Sîmbure gigantic (1937) (162 cm înălțime).
Muzeul național de artă modernă, Paris.
© ADAGP, Paris 1955

Olga ROSANOVA (1886-1918), *Compoziție fără obiect* (1916).
Ulei pe pînză (118 x 101 cm).
Muzeul regional de artă, Samara

Artă abstractă

Începuturile artei abstracte sînt de găsit în acuarela *Compoziție*, pictată la München, în 1910, de rusul **Wassily Kandinsky** (1866-1944). Arta abstractă nu este o reproducere realistă, idealizantă sau alegorică a unei lumi, ea nu caută să înfățișeze, ci se prezintă pe ea însăși. În fața primejdiei ca această artă să fie percepută drept un simplu element decorativ, mulți artiști s-au simțit mînați să-și clarifice verbal intențiile. Kandinsky se ridică vehement împotriva ideii unui joc arbitrar cu forma: *„Artistul trebuie să aibă ceva de spus, fiindcă sarcina lui nu constă în a stăpîni forma, ci în a adapta această formă conținutului“*. Ceea ce interesează în arta abstractă este esența, spiritul care, eliberat de obiectul exterior, este sesizat prin culoare, formă și compoziție. Artistul năzuiește să egaleze natura prin actul său creator și chiar *„prin intermediul unei invenții pe care doar omul dintre toate viețuitoarele este apt să o depășească“* (Vasarely). Contemplația exterioară se transformă în „participare interioară“. Astfel, **Hans Arp*** nu reproduce plante, ci, înzestrîndu-le cu forme antropomorfe, caută să sesizeze procesul însuși al creșterii.

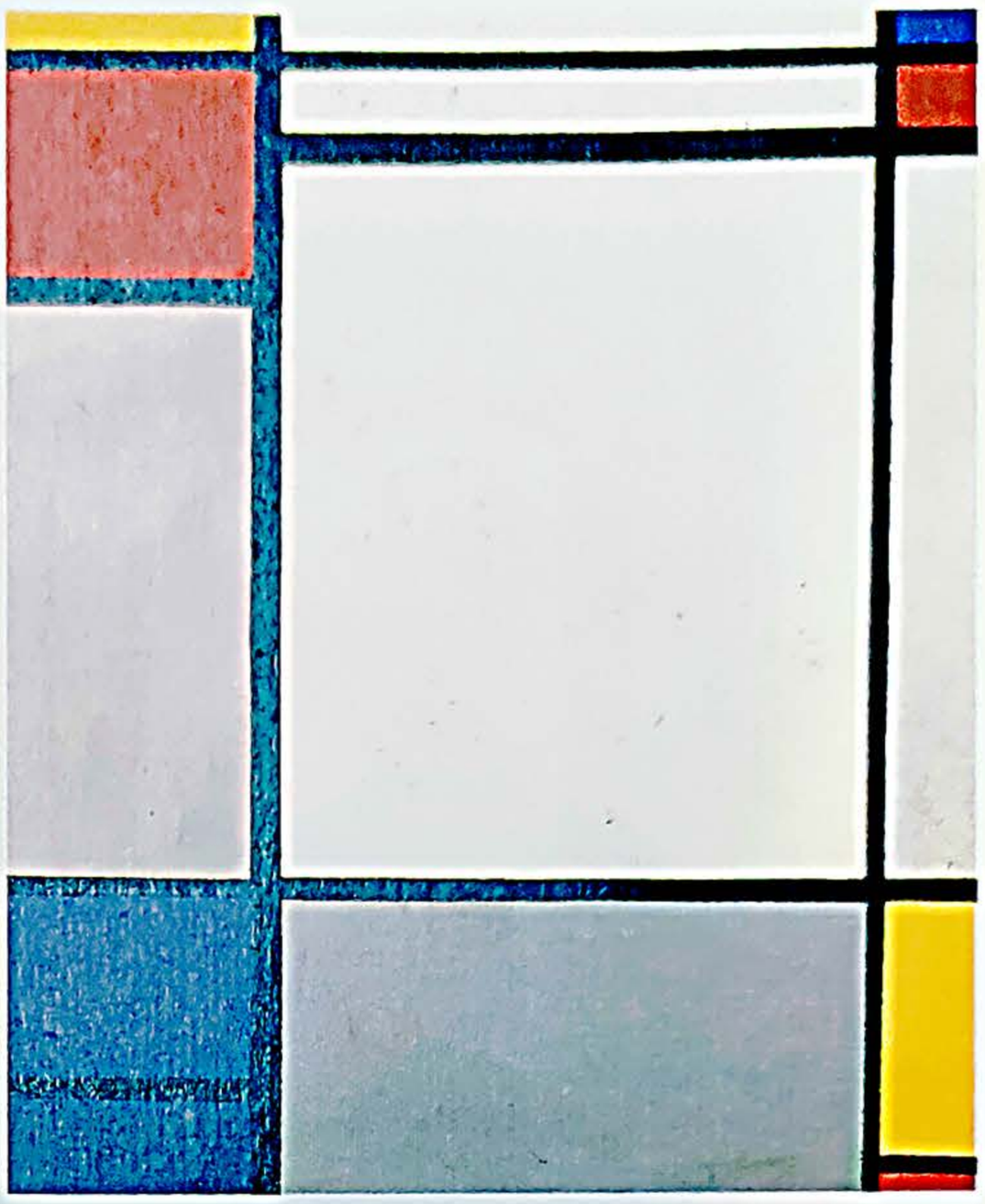
Artă abstractă geometrică

Plecînd de la tendințele cubo-futuriste, constructiviștii ruși creează o artă rațională care se întemeiază pe mijloacele oferite de geometrie. **Kazimir Malevici** (1878-1935) pictează, în 1913, tabloul *Pătrat negru pe fond alb*, pe care îl numește *„Icoana nudă și fără cadru a timpului meu“*. El își botează arta **suprematism**, denumire concepută să ilustreze concepția sa privind supremația senzației în artele plastice. El o influențează pe **Olga Rosanova**, a cărei lucrare *Compoziție fără obiect**, prin culorile și formele ei nete, este reprezentativă pentru un mare număr de opere comparabile. Desemnat prin termenul generic de **constructivism**, acest tip de artă – la care se alătură și tablourile pictate de **El Lissitzki** (1890-1941) sub denumirea de *proun* (de la titulatura rusească *pro unovis*, „pentru o înnoire a artei“) – reprezintă arta oficială a Revoluției sovietice de la 1917-1921. Confruntați cu reorientarea politicii culturale sovietice și cu începuturile „realismului socialist“, artiștii avangardei părăsesc Uniunea Sovietică. El Lissitzky emigrează în Germania, unde predă la *Bauhaus* împreună cu artiști apropiați ca factură: **Johannes Itten, Josef Albers, László Moholy-Nagy** și **Kandinsky**.

Olandezul **Theo van Doesburg** (1883-1931) – care, împreună cu **Piet Mondrian*** fondează în

1917 grupul şi revista *De Stijl* – se va bucura de o largă audienţă. Departe de emfaza revoluţionară a ruşilor, *De Stijl* preconizează o pictură caracterizată de o sobrietate plină de sensibilitate, de ordine şi de respect pentru reguli. Mondrian arată cum esenţialul extras din natură poate fi făcut vizibil într-o suită de desene din ce în ce mai reductive, pînă la găsirea unui limbaj „universal" prin echilibrul dinamic al orizontalei şi al verticalei, al culorilor şi al non-culorilor, evitînd tot ceea ce depinde de „tragicul individual".

În 1930, în revista sa pariziană *Art concret*, Van Doesburg cere să se vorbească despre artă „concretă" mai degrabă decît despre artă „abstractă", deoarece arta nu porneşte de la un proces de abstractizare, ci de la folosirea directă de către artist a mijloacelor picturale concrete. Propunerea lui va duce la constituirea grupului internaţional „Abstraction-Création" (1931-1936). Membrii săi se disting prin căutarea unei clarităţi generatoare de ordine. Limbajul formelor lui **Auguste Herbin***, care se concentrează asupra unor semne concrete, este un exemplu caracteristic. Arta concretă este reprezentată de pictorul şi sculptorul elveţian **Max Bill** (născut în 1908), care, în 1944, organizează la Basel prima expoziţie internaţională, iar în 1960 strînge la Zürich un mare număr de lucrări pentru o expoziţie intitulată „Artă concretă – Cincizeci de ani de evoluţie".



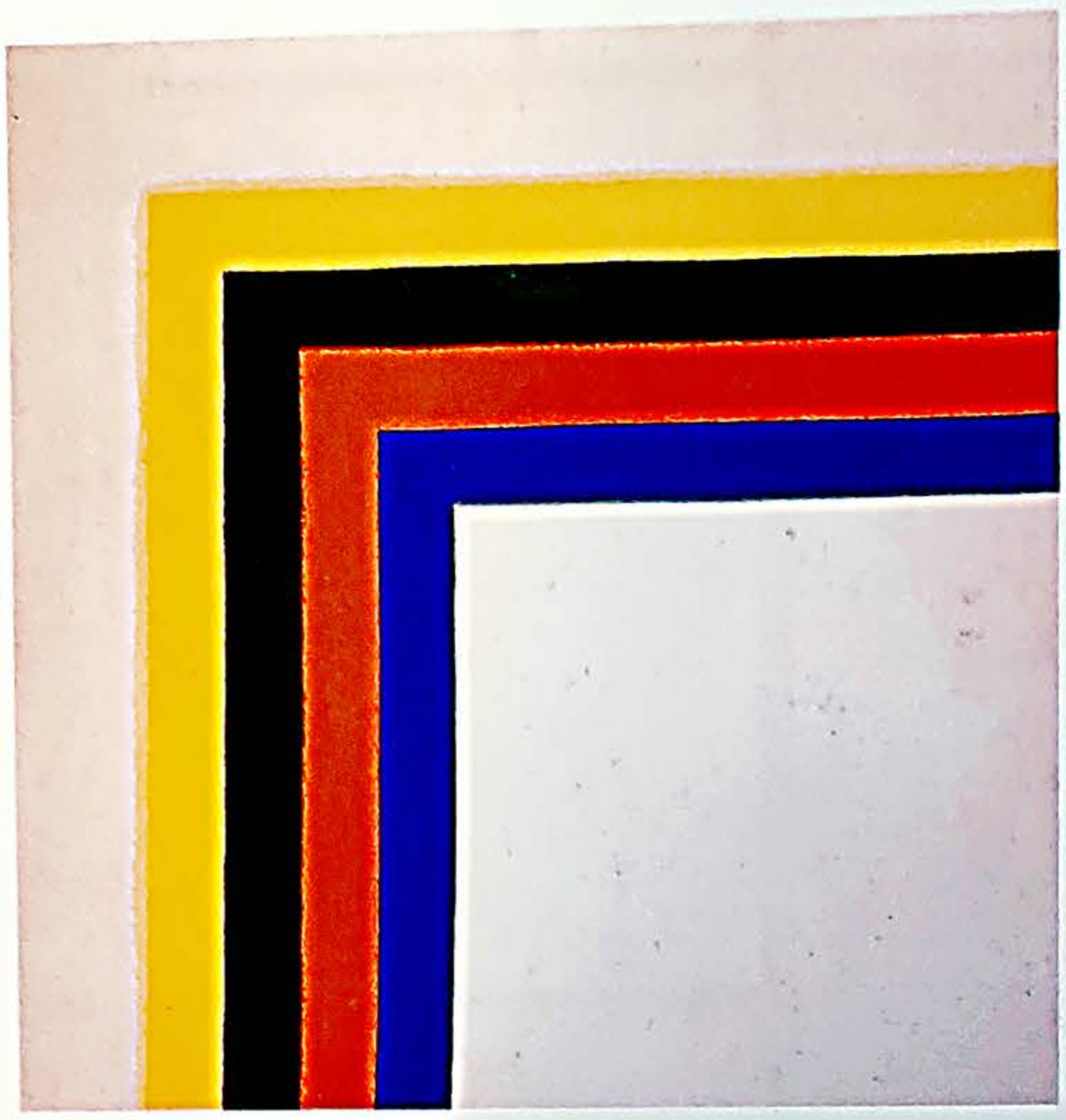
Piet MONDRIAN (1872-1944), *Compoziţie 1* (1931).
Colecţia Thyssen-Bornemisza.
© Dagli Orti. INTERNATIONAL LICENSING PARTURE, 1995

Contribuţia Statelor Unite

Confruntaţi cu instalarea dictaturii naziste în Germania şi cu izbucnirea celui de-al doilea război mondial, mulţi artişti sînt siliţi să părăsească Europa. Ei vor preda în Statele Unite şi vor inspira anumite tendinţe ale artei americane, ca, de exemplu, „noua abstracţiune" *(postpainterly abstraction)*, curent artistic apărut la sfîrşitul anilor '50, întemeiat pe cercetările sistematice care au caracterizat studiile gestaltiste asupra culorii realizate de *Bauhaus*. Protagoniştii acestui curent sînt **Mark Rothko** (1903-1970), **Barnett Newman** (1905-1970) şi **Ad Reinhardt** (1913-1967). *Hard-edge* este una dintre orientările specifice acestui curent. Tabloul lui **Kenneth Noland*** (p. 254) (născut în 1924) înfăţişează suprafeţe cromatice, cu contururi tranşante, net separate unele de altele. Suprafaţa tabloului, botezată *Shaped Canvas*, devine suport pictural şi, încă de la sfîrşitul anilor '60, asociază materiale diferite.

În domeniul sculpturii, în anii '60 **arta minimală** se străduieşte să găsească un limbaj al formelor redus la structuri de bază, elementare. **Robert Morris**, un artist reprezentativ al acestui curent, explică astfel nevoia de a înfăţişa determinantele simple ale spaţiului: *„Simplitatea formei nu implică în mod necesar şi simplitatea experienţei artistice. Formele omogene nu reduc relaţiile, ci le ordonează"*.

Auguste HERBIN (1882-1960), *Compoziţie* (1940).
Guaşă (33,5 x 26 cm). Colecţie privată.
© Edimedia. ADAGP, Paris 1995



Kenneth NOLAND, *Swing* (1964).
Acrilic pe pînză (251 x 249 cm).
© Colecţia de artă din Rhenania de Nord-Westfalia, Düsseldorf. ADAGP, Paris 1995

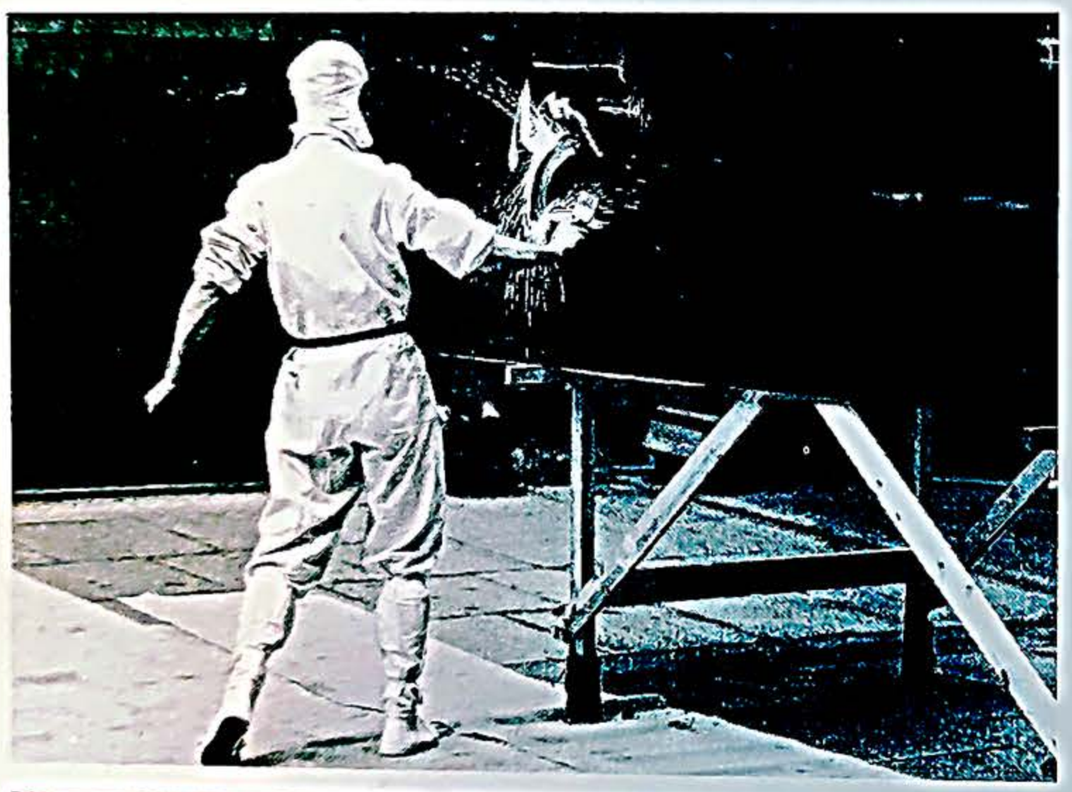
Un alt artist emigrat, **Hans Hofmann** (1880-1966), influenţează apariţia, în Statele Unite, paralel cu diferite forme de abstracţie geometrică, a **expresionismului abstract**, un curent care adună toate formele de exprimare descătuşată, dinamică şi care renunţă la figurativ. În afară de **Franz Kline, Willem De Kooning, Mark Tobey** şi **Robert Montherwell**, se cuvine citat mai ales **Jackson Pollock** (cf. pp. 256-257), ca reprezentant de seamă al şcolii new yorkeze *(New York School)*.

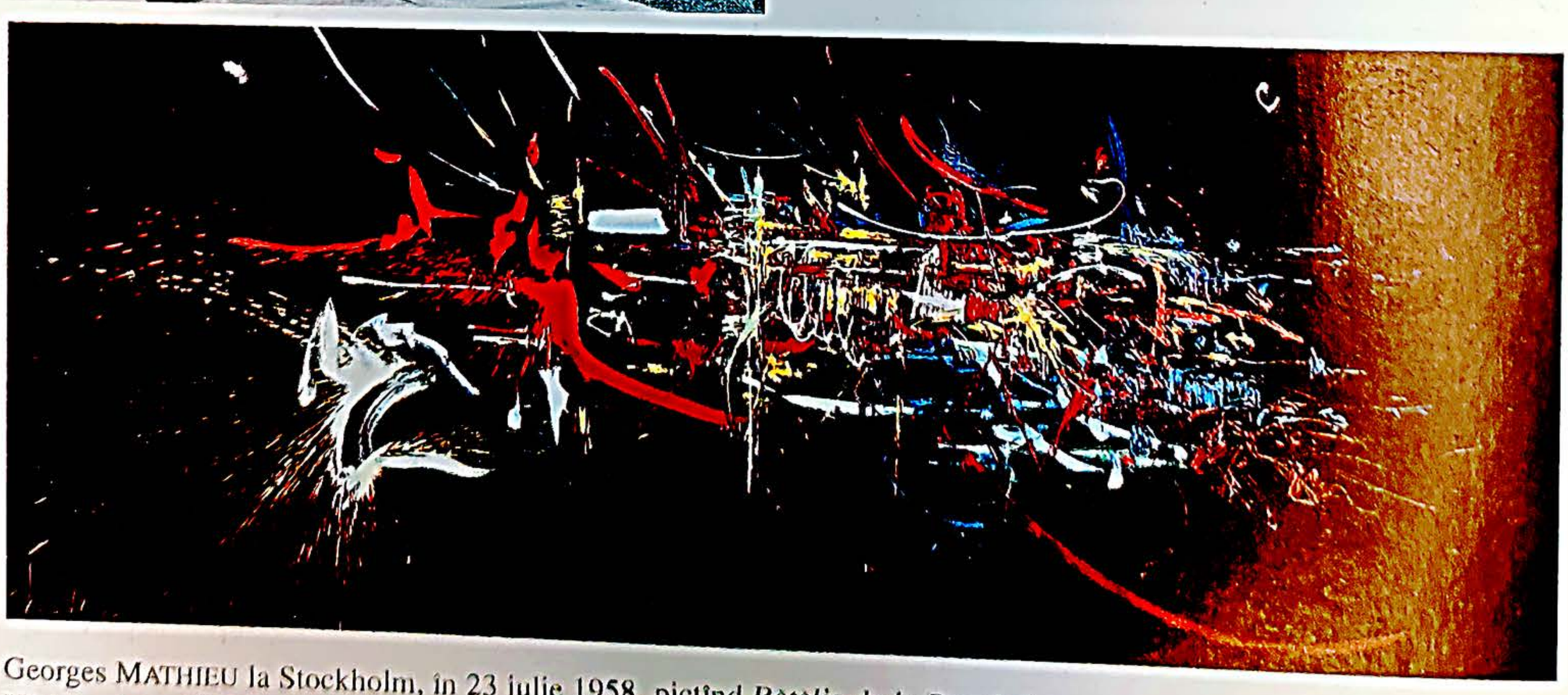
Europa după război

După al doilea război mondial, arta abstractă continuă să evolueze în Europa, avînd ca punct de iradiere Parisul. În 1945, **Jean Dubuffet** (1901-1985) şi **Jean Fautrier** (1898-1964) expun lucrări în material păstos, inform, întins pe pînză cu pensula sau cu spatula. În 1952, M. Tapié dă acestei arte numele de „informală", denumire ce va deveni un termen generic pentru orice pictură marcată de gest care, refuzînd reguli fixe de compoziţie, recurge la un proces de creaţie spontană şi încearcă să exprime direct impulsurile minţii. **Georges Mathieu*** (născut în 1921) îşi denumeşte „abstracţie lirică" arta sa expresivă care se întemeiază pe senzaţia directă:

„Cred că rapiditatea actului creator este una dintre cele mai importante condiţii ale picturii mele. Sînt convins că numai rapiditatea acţiunii ne îngăduie să sesizăm şi să exprimăm ceea ce dă seamă despre profunzimea spiritului, fără ca perceperea sa spontană să fie oprită sau modificată de un moment de gîndire sau de o intervenţie raţională."

În 1950, criticul de artă Michel Seuphor vorbeşte de „taşism" şi înglobează sub această denumire nu numai operele lui Mathieu, ci şi pe cele ale lui **Wols**. *Moara de vînt** demonstrează



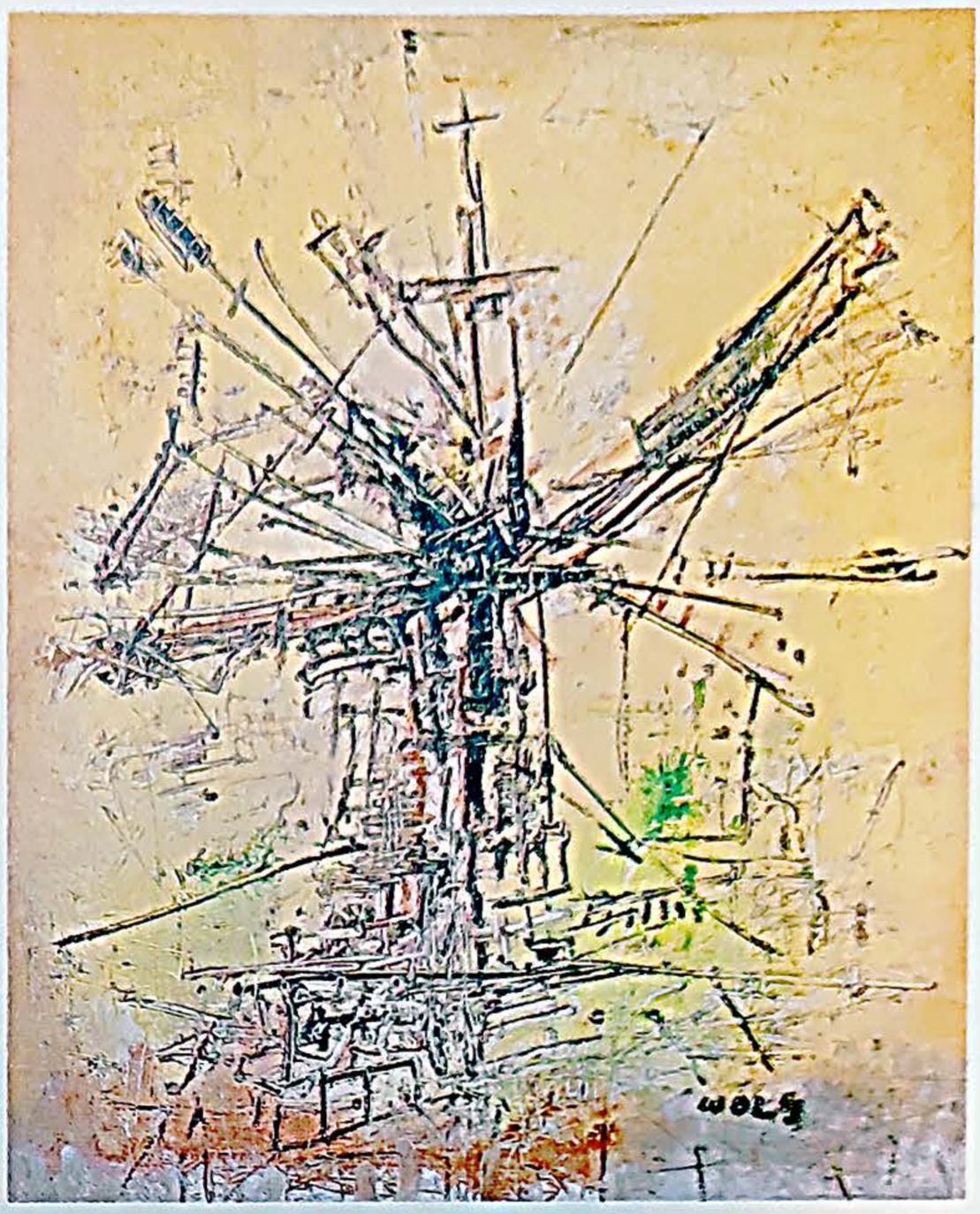


Georges MATHIEU la Stockholm, în 23 iulie 1958, pictînd *Bătălia de la Brunkeberg*.
Ulei pe pînză (130 x 340 cm). Proprietatea artistului

importanţa scrierii în sine: moara se află acolo din întîmplare, ea nu este ţelul picturii, ci mai degrabă procesul direct al actului de a picta care, într-o oarecare măsură, devine seismograful stării psihice a artistului. (Se pot stabili aici corespondenţe cu „automatismul psihic“ al suprarealismului.) Varietatea acestor forme de artă spontană, cu tendinţe comparabile, se exprimă în lucrări cum ar fi: asamblările de obiecte pe bază de materii plastice turnate ale lui **Alberto Burri** (născut în 1915); picturile expresive şi păstoase ale lui **Karel Appel** (născut în 1921, membru al grupului Cobra, întemeiat în 1948); tablourile gestuale ale lui **Karl Otto Götz** (născut în 1914), realizate cu ajutorul unei raclete pe o pictură încă umedă; limbajul de semne al lui **Cy Twombly** (născut în 1928) care aminteşte de graffiti.

O artă democratică?

Cu ocazia expoziţiei „Documenta II“ – panoramă a artei comtemporane din lumea întreagă, care a avut loc în 1959 la Kassel şi a fost dedicată artei abstracte ca „limbaj stilistic universal“ – s-a văzut limpede că mulţi vizitatori erau cu totul descumpăniţi. Nişte opere de artă lipsite de legătură cu vreun obiect concret, pe care îl pun în evidenţă pornind de la arta informală sau de la construcţia geometrică, nu ar fi putut fi decodate ca semne care să trimită la un lucru anume. Ele obligau privitorul să ia în considerare un nou mod de a vedea, care nu se bazează pe ceea ce îi este familiar sau pe ceea ce ştie, un mod nou de a vedea căruia trebuie să-i răspundă făcînd apel la fantezia şi la creativitatea sa. S-ar putea spune că, atît în ce priveşte actul de creaţie cît şi pe cel de percepţie, arta abstractă trimite la o societate democratică, în care libertatea individuală este opusă constrîngerilor legate de convenţii şi de o anume administraţie. În acest fel, putem vedea în arta abstractă de la începutul acestui secol semnul unui protest concret, dar utopic împotriva structurilor politice şi materiale constrîngătoare. De altfel, regimurile dictatoriale – precum naţional-socialismul în Germania sau stalinismul în Uniunea Sovietică – au înfierat această artă şi au interzis-o. După prăbuşirea dictaturilor, în 1945 şi apoi în 1989, arta abstractă devine expresia libertăţii regăsite. Desigur, aceasta nu este singura explicaţie posibilă pentru dezvoltarea sa. Însă, conţinutul artei este totdeauna reflexul stării de spirit a vremurilor. Arta abstractă se adresează unui privitor emancipat, faţă de care este foarte exigentă. Spectatorul trebuie să înveţe să vadă opera ca pe o propunere de lectură deschisă (Schumacher*), dar în nici un caz arbitrară. El trebuie să se deprindă să abordeze opera concretă. După cum opera de artă abstractă reflectă un proces viu, o căutare, un refuz şi o creaţie nouă din partea artistului, tot astfel ea cere, în acelaşi timp, un dialog subiectiv şi viu cu privitorul.



WOLS (1913-1951), *Moara de vînt* (1951).
Ulei pe pînză (73 x 60 cm).
© Westfälisches Landesmuseum, Münster.
ADAGP, Paris 1995

Emil SCHUMACHER (născut în 1912),
GG-1/1991 (1991).
Lac roşu, negru, alb
şi pastel negru (65,5 x 85 cm).
Proprietatea artistului.
ADAGP, Paris 1995

Number 3 (1949)

Jackson POLLOCK (1912-1956)

Hirschhorn-Museum, Washington D.C.

Ulei, pictură în aluminiu pe pînză (157,5 x 94,3 cm). SPADEM, 1995

Un haos de culori, tonuri de roşu, de portocaliu şi de negru, pete, linii curbe. Sîntem dezamăgiţi şi dezorientaţi dacă analizăm tabloul dintr-o perspectivă comună, căutînd un plan sau semne familiare pe care le-am putea identifica sau găsi prin asociaţii. Dar, dacă vom alege la întîmplare o linie colorată şi o vom urmări cu ochii, îi vom descoperi drumul, vom vedea că acoperă alte linii de culoare şi că ea însăşi este ascunsă de alte linii care o întretaie. Simţim că aici nu este vorba de o reproducere mimetică, ci de rezultatul unui proces de mişcare pe care îl putem urmări cu gîndul. H. Rosenberg a botezat arta lui Pollock „pictură gestuală" *(action painting)*.

Artistul nu se afla în faţa tabloului, ci *în interiorul* lui, şi, cu o cutie găurită plină cu vopsele sau cu o pensulă cu coadă lungă îmbibată în culoare, pe care le balansa ca pe un pendul deasupra pînzei aşternute pe sol, el a realizat o reţea de picături de culoare, însufleţită de o mişcare de dans, ca în transă, inspirată doar de emoţia clipei prezente, eliberată de orice reprezentare conştientă

Ulei, pictură în aluminiu pe pînză (157,5 x 94,3 cm). SPADEM, 1995

Un haos de culori, tonuri de roşu, de portocaliu şi de negru, pete, linii curbe. Sîntem dezamăgiţi şi dezorientaţi dacă analizăm tabloul dintr-o perspectivă comună, căutînd un plan sau semne familiare pe care le-am putea identifica sau găsi prin asociaţii. Dar, dacă vom alege la întîmplare o linie colorată şi o vom urmări cu ochii, îi vom descoperi drumul, vom vedea că acoperă alte linii de culoare şi că ea însăşi este ascunsă de alte linii care o întretaie. Simţim că aici nu este vorba de o reproducere mimetică, ci de rezultatul unui proces de mişcare pe care îl putem urmări cu gîndul. H. Rosenberg a botezat arta lui Pollock „pictură gestuală" *(action painting)*.

Artistul nu se afla în faţa tabloului, ci *în interiorul* lui, şi, cu o cutie găurită plină cu vopsele sau cu o pensulă cu coadă lungă îmbibată în culoare, pe care le balansa ca pe un pendul deasupra pînzei aşternute pe sol, el a realizat o reţea de picături de culoare, însufleţită de o mişcare de dans, ca în transă, inspirată doar de emoţia clipei prezente, eliberată de orice reprezentare conştientă

Jackson POLLOCK la lucru. © Th. Eteve (Colecţie PPP/IPS/NASA)

sau readusă în memorie. Pollock a denumit această tehnică: „metoda picurării" *(dripping)* şi a folosit-o pentru prima dată la sfîrşitul anului 1946. De aici a rezultat o mişcare materializată şi conservată în materie, pe care urmele lăsate ne permit să o reconstituim: mişcarea timpului vizibil. Este o înregistrare cu un caracter cît se poate de imediat. *„Cînd stau pe jos, mă simt mai bine*, explică Pollock; *mă simt mai aproape de tablou, mă simt mai mult decît o simplă parte din el, pentru că astfel pot... literalmente să fiu în tablou."* Perceperea devine astfel o abordare fizică ce nu este menită a fi descifrată sau interpretată, ci trebuie să se deschidă de bună voie pentru a simţi procesul înfăţişat de tablou sau iradierea lui estetică. Dar senzaţiile, asocierile de idei sau interpretările privitorului nu sînt lăsate la bunul lui plac. După spusele lui Pollock, spectatorii *„ar trebui să caute să descopere ceea ce le propune tabloul şi nu să vină cu un anume conţinut de principii sau cu vreo idee preconceputa a cărei confirmare să o găsească în tablou"*.

la lucru. © Th. Eteve (Colecţie PPP/IPS/NASA)

sau readusă în memorie. Pollock a denumit această tehnică: „metoda picurării“ *(dripping)* şi a folosit-o pentru prima dată la sfîrşitul anului 1946. De aici a rezultat o mişcare materializată şi conservată în materie, pe care urmele lăsate ne permit să o reconstituim: mişcarea timpului vizibil. Este o înregistrare cu un caracter cît se poate de imediat. *„Cînd stau pe jos, mă simt mai bine*, explică Pollock; *mă simt mai aproape de tablou, mă simt mai mult decît o simplă parte din el, pentru că astfel pot... literalmente să fiu în tablou.“* Perceperea devine astfel o abordare fizică ce nu este menită a fi descifrată sau interpretată, ci trebuie să se deschidă de bună voie pentru a simţi procesul înfăţişat de tablou sau iradierea lui estetică. Dar senzaţiile, asocierile de idei sau interpretările privitorului nu sînt lăsate la bunul lui plac. După spusele lui Pollock, spectatorii *„ar trebui să caute să descopere ceea ce le propune tabloul şi nu să vină cu un anume conţinut de principii sau cu vreo idee preconceputăa cărei confirmare să o găsească în tablou“.*

Who's Afraid of Red, Yellow and Blue? IV (1969-1970)

Barnett NEWMAN (1905-1970),
Staatliche Museen, Berlin

Acrilic pe pînză (274 x 603 cm). © B.P.K., Berlin

Tabloul, privit pe lungime, înfăţişează trei culori: un pătrat roşu la stînga, un pătrat galben la dreapta, separate de o fîşie albastră lată de 55 cm. Acest tablou fără ramă nu are efect decît asupra celui care îl priveşte din faţă. Cinci straturi de roşu (roşu cadmiu strălucitor) şi două straturi pentru galben (galben cadmiu strălucitor) şi albastru (ultramarin) dau cîmpurilor de culoare o suprafaţă plată şi omogenă.

Spectatorul poate arunca o privire fugară asupra tabloului care este repede perceput: nu există în el nici detalii, nici vreo structură complexă care să necesite mult timp sau efort pentru a fi observate. Căci un tablou de Newman se dezvăluie privirii în mod esenţial prin picturalitatea sa (vizibilă în opera reală) care etalează temporalitatea procesului pictural.

„Un tablou de Newman nu vrea să demonstreze că durata depăşeşte conştiinţa, el vrea să fie însuşi evenimentul, clipa care se desfăşoară... Un tablou de Newman este un înger. Nu vesteşte nimic, ci este el însuşi Buna-Vestire." (J.-F. Lyotard)

Senzaţia temporală trezită de acest tablou aminteşte de cea din *Călugăr la ţărmul mării* de C. D. Friedrich*, o senzaţie de infinit a spaţiului, a naturii, a timpului.

„Cu cele două sau trei obiecte misterioase ale sale, tabloul este aici asemeni Apocalipsei, ca şi cum ar fi fost cufundat în meditaţiile nocturne ale lui Young şi ca şi cum, în uniformitatea şi în lipsa lui de hotare, nu are alt prim-plan decît cadrul; cînd îl priviţi, e ca şi cum vi s-ar fi tăiat pleoapele" – scria Kleist în 1810 *(Senzaţii în faţa „peisajului marin" de Friedrich).*

„Tablourile mele, spune Newman, *nu sînt o mînuire a spaţiului, ele nu sînt legate de o reprezentare picturală, ci de o senzaţie temporală."*

Caspar David FRIEDRICH (1774-1840), *Călugăr la ţărmul mării* (1808-1809).
Ulei pe pînză (110 x 171,5 cm). Berlin-Charlottenburg.
© Jörg P. Anders

Spre deosebire de arta gestuală spontană a expresionismului abstract, care lasă loc întîmplării, tabloul lui Newman este construit cu intenţionalitate reflexivă. Culoarea aplicată în tente monocrome•, împiedică orice efect de iluzie a spaţiului. Newman şi artiştii noii abstracţiuni s-au preocupat îndeaproape de filosofia Asiei orientale (budismul zen) şi s-au inspirat din arta acesteia. De aici rezultă monocromia puternică a tablourilor lor, care năzuieşte să producă un efect meditativ (cf. Mark Rothko*). Prin forţa spaţiului cu multiple profunzimi creat de relaţiile între culori, privitorul este chemat să-şi abandoneze comportamentul distant pentru a ajunge la o conştiinţă de sine mai intensă.

Mark ROTHKO (1903-1970),
Roşu, Portocaliu (1968).
Ulei pe pînză (234 x 176 cm).
© Galeria Beyeler, Basel.
ADAGP, Paris 1995

Daniel SPOERRI (născut în 1930),
Micul dejun al lui Kichka (1960).
Diferite materiale (69 x 34 x 64 cm).
Muzeul de artă modernă, New York.
© Diatec. ADAGP, Paris 1995

Capitolul 18

Arta figurativă: privirea subiectivă

Cu *Tablou-capcană**, Daniel Spoerri fixează o situaţie născută din întîmplare. Pe tăblia unei mese, el adună tot ceea ce se găseşte la sfîrşitul unui prînz şi atîrnă de perete acest asamblaj în relief, inclusiv scaunul. Spoerri este membru al grupului „noilor realişti" care se organizează la Paris în 1960 pentru a se opune artei abstracte, dominantă în epocă. În continuarea mişcării „dada" şi a identificării între artă şi viaţă, operate de Duchamp în ale sale *ready made*, aceşti artişti vizează o confruntare directă cu lumea reală. Asamblajul lui Spoerri este un exemplu extrem, radical, al „marelui realism" care constituie unul dintre polii artei contemporane, căruia Kandinsky (1912) îi contrapune „marea abstracţiune". Kandinsky insistă asupra faptului că fiecare dintre aceşti doi poli are o existenţă ce se justifică; ei au aceeaşi valoare şi, în practica artistică, există numeroase şi felurite corespondenţe între ei. Arta figurativă, care se exprimă prin raportare la realitatea vizibilă, nu se concepe în nici un caz pe sine însăşi drept o imitaţie servilă a realităţii. Aşa cum afirmă Paul Klee în 1920, „arta nu reproduce vizibilul, ci face vizibil un lucru". Scopul urmărit nu este nici înşelarea artistică a privirii, nici idealizarea, ci înfruntarea realului într-un mod critic prin mijloace subiective de a vedea. Astfel, în tabloul lui Picasso*, culoarea violentă, deformările şi accentuarea formelor sînt tot atîtea semne caracteristice ale unei viziuni subiective a artistului, care, în fapt, reprezintă o interpretare emoţional-afectivă. Totalitatea lumii vizibile şi imaginabile poate deveni obiectul unui tablou, fapt care aduce cu sine abolirea frontierelor artei şi îngăduie diversitatea şi amestecul de modalităţi specifice de reprezentare.

Pablo PICASSO (1881-1973).
Femeie cu anghinare (1942).
Ulei pe pînză (195 x 132 cm).
Muzeul Ludwig, Köln.
© Rheinisches Bildarchiv, Köln.
SPADEM, 1995

Arta expresivă

Ernst Ludwig KIRCHNER (1880-1938), *Toaleta* (1912). Ulei pe pînză (101 x 75 cm). Colecţie privată, Düsseldorf

Henri MATISSE (1869-1954), *Ia românească* (1940). Ulei pe pînză (92 x 72 cm). Muzeul naţional de artă modernă, Paris. Foto Dagli Orti. © Moştenirea H. Matisse

Arta figurativă a secolului XX prezintă o mare varietate de stiluri. Se pot distinge patru tendinţe importante, legate între ele în mai multe feluri: realismul figurativ, realismul critic, arta asamblajului şi arta expresionistă.

Cu mijloace precum deformarea, contrastele puternice de culoare şi un stil gestual apăsat, arta expresivă reflectă o imagine a realităţii determinată de subiectivitate. Termenul de „expresionism“ a fost introdus în 1911 de către **Herwarth Walden** în revista *Der Sturm* (editată la Berlin) pentru a desemna, iniţial, ansamblul artei contemporane de avangardă. Trimiţînd mai precis către un anume stil, această denumire se referă, printre altele, la comunitatea de artişti numită *Die Brücke*, întemeiată la Dresda în 1905. Tabloul lui **Ernst Ludwig Kirchner***, membru al mişcării *Die Brücke,* demonstrează felul în care o abordare spontană traduce privirea subiectivă cu ajutorul accentuării formelor şi culorilor, determinată de emoţie.

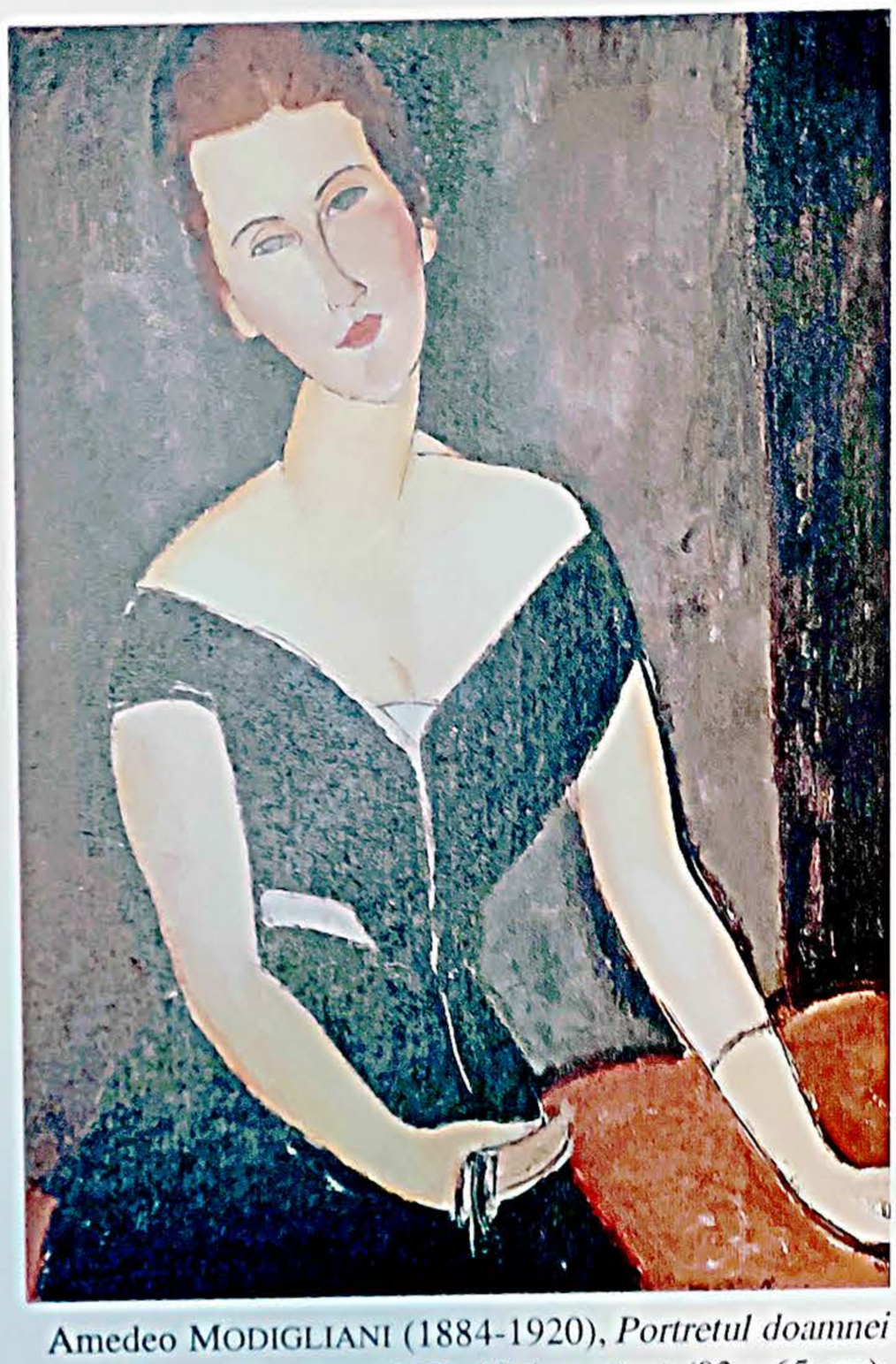
Lucrările care au anunţat şi inspirat mişcarea *Die Brücke* sînt operele produse între 1885 şi 1900 (**Vincent Van Gogh**, **Edvard Munch**, **James Ensor**, **Henri de Toulouse-Lautrec**), sculpturile africane, gravurile japoneze pe lemn colorat şi realizările goticului flamboiant. Scepticismul crescînd manifestat faţă de o realitate în care tehnica nu slujeşte, aşa cum se sperase, eliberării omului, ci, din contră, îi sporeşte alienarea, a impulsionat mulţi artişti spre practicarea unei arte legate esenţial de stările lor de spirit. În 1907, **Emil Nolde** consemnează într-o scrisoare: *„Dacă, în unele opere ale artei contemporane, întrezăreşti o tendinţă anarhică, un caracter arbitrar şi excesiv, o anume grosolănie sau brutalitate, atunci studiază îndelung şi cu atenţie aceste opere şi vei recunoaşte în cele din urmă că ceea ce îţi părea arbitrar se va transforma în libertate, iar grosolănia va deveni mare fineţe. Rareori operele inofensive au vreo valoare“.*

Grupul *Die Brücke*, a cărui existenţă se prelungeşte pînă în 1913, atrage temporar artişti precum germanul **Emil Nolde**, elveţianul **Cuno Amiet** sau olandezul **Kees Van Dongen**. Acesta din urmă face parte şi din mişcarea foviştilor francezi (1905-1907) care, fără a se asocia pesimismului melancolic inspirat de filosofia lui Kierkegaard caracteristică expresioniştilor germani, folosesc mijloace de expresie asemănătoare. Foviştii i se alătură lui **Gaugin** în

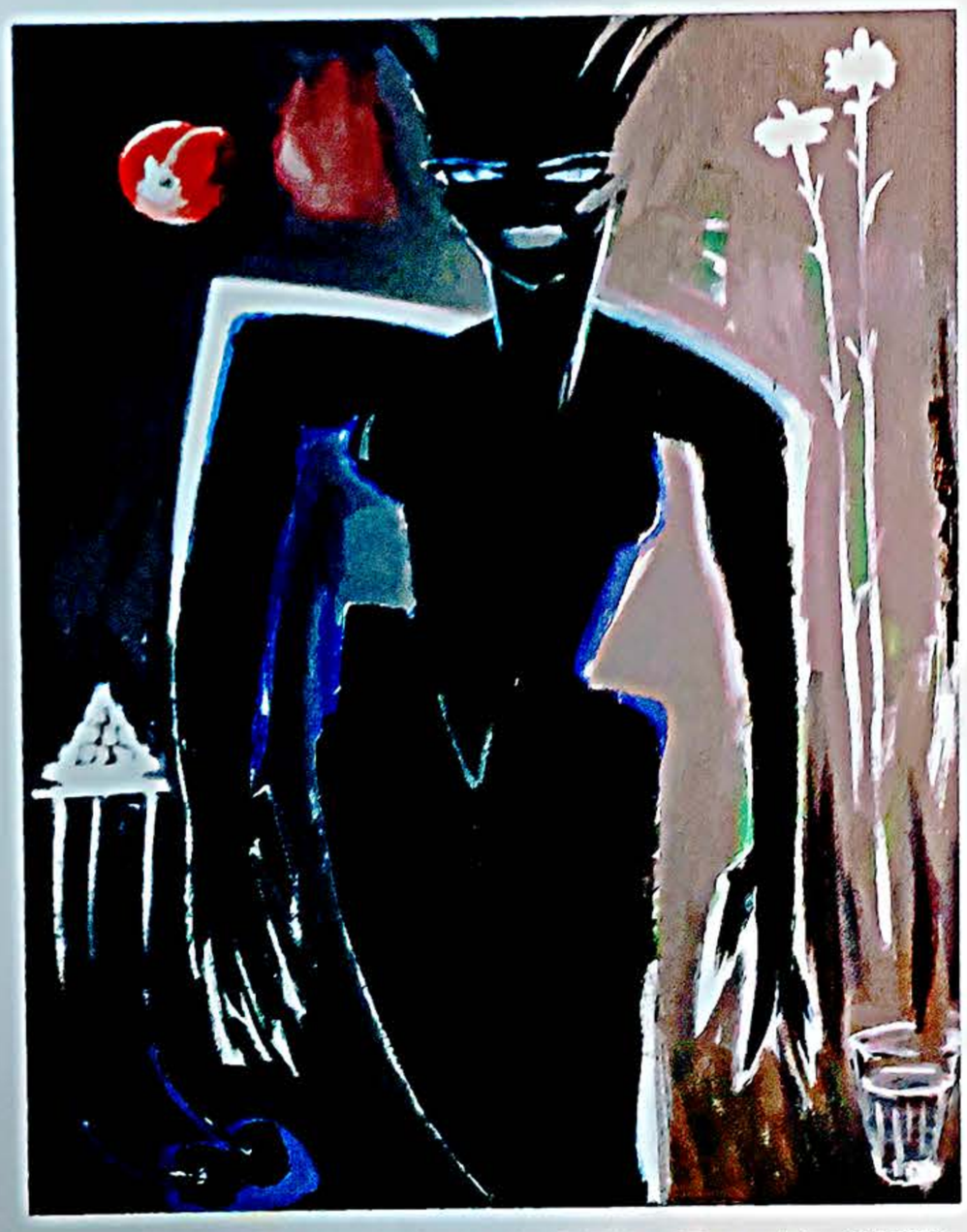
tendința de a pune accentul pe caracterul subiectiv al actului de a picta, și se pliază și mai categoric la consecințele care decurg de aici: simplificarea mijloacelor de expresie, abandonarea perspectivei iluzioniste, utilizarea de culori puternice și pure. Sub conducerea lui **Henri Matisse***, grupul botezat „independenții" expune în 1905 la Salonul de toamnă de la Paris. Criticul de artă Louis Vauxcelles le compară lucrările cu cele ale unor animale sălbatice (*fauves*, în franceză, înseamnă și „animal sălbatic") – și astfel cuvîntul „fovism" se impune pentru a le denumi stilul.

„*Lucrul spre care tind eu în primul rînd* – scrie Henri Matisse în 1908 – *este expresia... Îmi este imposibil să copiez natura în mod servil – eu trebuie să o interpretez și să o supun spiritului tabloului*" (Matisse, *La Grande Revue*, 25.12.1908). Matisse, corifeu al foviștilor, se delimitează de școala clasică idealistă (David, Ingres), dar și de realismul apropiat de natură, practicat de Courbet, sau de arta vizuală a impresioniștilor care depind de prezentul clipei. Fie că sînt ludici sau provocanți, artiștii, atît foviștii francezi cît și expresioniștii germani, țintesc să-și motiveze ei înșiși propria activitate artistică și să-i dea un răspuns. Ei nu o consideră nici imitație servilă, nici invenție arbitrară, ci activitate intelectuală: propriul lor proces de creație. Potrivit modelului pe care îl văd în Van Gogh, ei consideră culorile și formele drept un mijloc de a-și exprima raportarea unică și individuală la natură. „*Credem cu toată seriozitatea* – scria Franz Marc în 1912 – *că noi, pictorii moderni, nu ne mai extragem formele din natură... Natura strălucește în tablourile noastre ca în toate formele artei*." Scopul vizat este dominarea și explicarea naturii prin intermediul unei arte care este „puntea către lumea spiritului." „*Noi căutăm astăzi lucrurile ascunse îndărătul vălului aparențelor... Noi căutăm și pictăm acest aspect spiritual al eului nostru care se găsește în natură.*" (Marc, revista *Pan*, 7.3.1912).

Mișcarea *Neue Künstlervereinigung* („noua uniune a artiștilor"), întemeiată la München în 1909 de către rusul **Wassily Kandinsky**, face și ea parte din expresionism. Din această mișcare se naște în 1912 comunitatea de puncte de vedere numită „Călărețul albastru" – *Der Blaue Reiter* (**Franz Marc**, **August Macke** și alții). În perioada imediat următoare războiului, ideile expresioniste continuă să-și exercite influența atît în artele plastice cît și în literatură, în muzică și în cinematografie. Printre altele, tendințele expresioniste se regăsesc la Viena (**Oskar Kokoschka**), în Elveția (**Alberto Giacometti**), în Franța (**Germaine Richier**, **Georges Rouault**) și în Marea Britanie (**Francis Bacon**). Operele unor emigranți care lucrează la Paris, precum lituanianul **Haim Soutine**, rusul **Marc Chagall** sau italianul **Amedeo Modigliani***, sînt și ele expresioniste prin forme și culori.



Amedeo MODIGLIANI (1884-1920), *Portretul doamnei G. van Muyden* (1917). Ulei pe pînză (92 x 65 cm). Muzeul de artă din Sao Paulo. © Dagli Orti



Elvira BACH (născută în 1951), *Fără titlu* (1985). Dispersie pe pînză (165 x 130 cm). Colecție privată. © ADAGP, Paris 1995

Carl GROSSBERG (1894-1940). *Tancuri petroliere* (1933).
Ulei pe pînză (90 x 70 cm). Colecţie privată, Milano.
© Dagli Orti

Richard ESTES (născut în 1936), *Foodshop* (1967).
Ulei pe pînză (166 x 123,5 cm). Muzeul Ludwig, Köln.
© Rheinisches Bildarchiv, Köln

După al doilea război mondial, **expresionismul abstract** dă un nou avînt artei expresive. Astfel, artişti ca **Asger Jorn** şi **Karel Appel**, din grupul „Cobra" (1948-1950), asociază reprezentările figurative şi abstracte. La sfîrşitul anilor '70, se dezvoltă o nouă pictură figurativă şi expresivă – mai cu seamă în Germania (*Neue Wilde* – „noul fovism") prin **Elvira Bach*** (p. 263) şi în Italia *(Arte Cifra)*. Realizată în general în opere de mari dimensiuni, această pictură întrebuinţează semne personale codificate.

Arta realistă figurativă

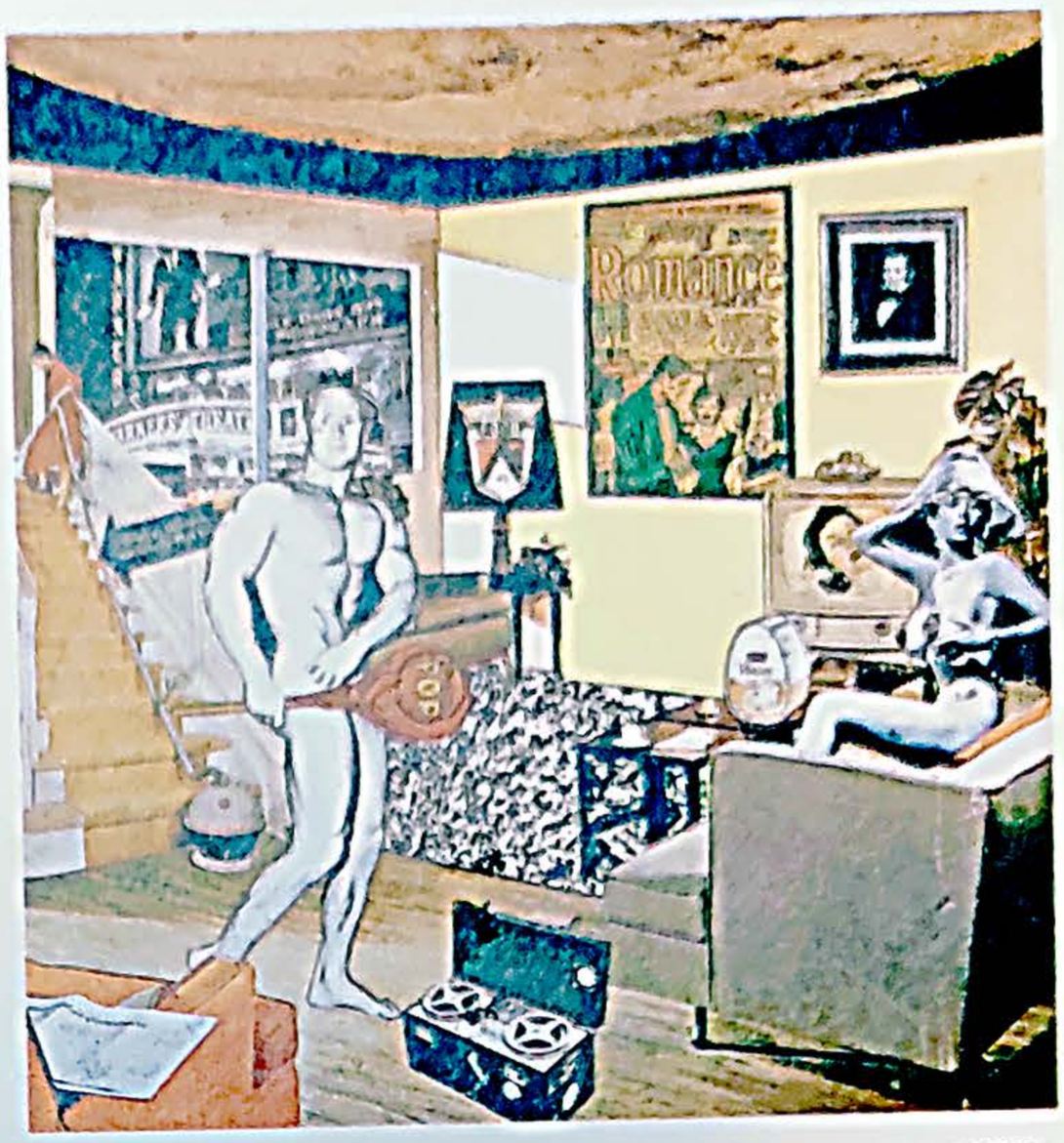
Privirea subiectivă nu este legată de un stil anume, ci reclamă diversitatea. Acest pluralism poate apărea chiar şi în opera unui singur artist, ca, de exemplu, în cea a lui **Pablo Picasso** care trece prin faze cubiste, expresioniste, suprarealiste, dar care îşi ia, de asemenea, drept modele mari opere din istoria artei pentru a le interpreta în maniera sa personală.

Privirea subiectivă se poate reflecta într-un limbaj de semne naiv narative (**Henri Rousseau**), prin analiza fenomenelor vizibile (cubismul), în simbolismul enigmatic al unei realităţi interioare (suprarealismul) sau chiar într-o concentrare minuţioasă plină de atmosferă (**Edward Hopper**).

Cu ocazia unei mari expoziţii la Mannheim, în 1925, artiştii *Noii obiectivităţi (Neue Sachlichkeit)** prezintă o reproducere a vieţii cotidiene, scene din marile oraşe şi din mediul industrial, reci şi fidele realităţii pînă la detaliu. Realismul lor figurativ va fi preluat de **realismul fotografic** sau **hiperrealism*** de la sfîrşitul anilor '60 şi din anii '70 în Statele Unite şi în Europa. Dar lumea este percepută din ce în ce mai indirect prin intermediul fotografiei, al cinematografiei şi al televiziunii. Ca atare, subiectul „fotografiilor realiste" nu mai este obiectul în sine, ci dublul său care se află pe pelicula fotografică. Cotidianul este reprezentat pornind de la fotografii, într-o reconstituire extrem de riguroasă. Chiar şi artişti precum membrii grupului „Zebra" din Hamburg (întemeiat în 1965) îşi iau motivele din fotografii, pentru a prezenta scene realiste din viaţa cotidiană, marcate de accente simbolice, critice sau ironice. Alţi artişti, asemeni canadianului **Alex Colville**, nu transmit în tablourile lor extrem de precise şi clare decît impresia de fotografie, fără totuşi a se fi inspirat din vreuna. Operele figurative ale unor artişti new-yorkezi ca **David Salle**, **Jean-Michel Basquiat** sau **Richard Longo**, realizate începînd cu anii '80, sînt mai expresive, parţial ilustrative şi simbolice.

Mijloacele de comunicare în masă fac parte integrantă din subiectele de inspiraţie ale **pop art**

născută în Anglia. În 1956, Lawrence Alloway desemnează sub această denumire o artă care caracterizează critic şi ironic societatea de consum occidentală prin intermediul obiectului banal şi cu ajutorul unor compoziţii colate, pictate şi asamblate. În mod ironic, englezul **Richard Hamilton*** reia limbajul pictural al cotidianului, aşa cum apare în grafica publicitară şi în cărţile poştale ilustrate. Încă din anii '20, arta şi grafica publicitară se influenţează reciproc, fapt care duce la reluarea practicii, începînd cu anii '60, de către reprezentanţii americani ai pop art, atît în California (**Mel Ramos**), cît şi la New York (**Andy Warhol** şi **Roy Lichtenstein**). „*Pop art* – explică Andy Warhol (1930-1987) – *vrea să dea cuvîntul lucrurilor însele, fără vreo iluzie*". Cotidianul devine obiect estetic prin intermediul graficii publicitare, al benzii desenate, al graffiti-urilor, al modei şi designului, şi depăşeşte „superficialitatea" privirii obişnuite prin mărire, stilizare şi transformare indirectă, ceea ce poate face dintr-un obiect uzual un obiect de artă, care îşi va găsi locul într-un muzeu sau într-o galerie de artă.



Richard HAMILTON (născut în 1922). *Ce poate face atît de diferite şi atît de plăcute căminele noastre de astăzi?* (1956). Fotomontaj (26 x 25 cm). Kunsthalle, Tübingen. SPADEM 1995

Realismul critic

După primul război mondial, artişti precum **Max Beckmann**, **Otto Dix** şi **Georg Grosz** perpetuează tradiţia unui **Francisco de Goya** (1746-1828) denunţînd în mod public consecinţele înspăimîntătoare ale războiului şi ale clivajului social aduse de capitalism. Obiectul acestei arte denumite **verism** este realitatea trăită, care nu mai este reprezentată, ci mai degrabă interpretată ca „imitaţie a unei practici sociale" (Tomberg). Veriştii se dovedesc părtinitori în luările lor de poziţie şi văd în munca lor critică un mijloc de a se lupta şi de a face lumină în lucruri. Grosz* alege un limbaj pictural direct, şocant, al cărui caracter, căutînd permanent tipicul, provine parţial din caricatură.

Pe fundalul evenimentelor din 1968, în a doua jumătate a acestui secol se dezvoltă în Europa un realism critic ale cărui obiective de angajare socială sînt apropiate celor ale verismului. Se poate cita ca exemplu *Miss America* de **Wolf Vostell*** (p. 266). Parodiind Justiţia şi statuia Libertăţii, aducînd aminte, prin formă, de imaginea lui Christos pantocrator, o creatură halucinantă se înalţă într-o manieră cinică şi ironică deasupra unor fotografii şocante din războiul din Vietnam, imagini difuzate de presă în întreaga lume în 1968. Tehnica de compoziţie a lui Vostell amestecă referinţe de moment cu un simbolism atemporal. Evenimentul serveşte ca exemplu pentru denunţarea generală a violenţei războiului. În timp ce în Europa de est „realismul socialist", propagandă de stat, idealizează prin mijloace academice convenţionale o realitate pe care ar vrea s-o vadă concretizată, şi în timp ce, în R.D.G., artişti precum **Wolfgang Mattheuer**

Georg GROSZ (1893-1959), *Zi cenuşie* (1921). Ulei pe pînză (115 x 80 cm). Galeria naţională, Berlin. Foto J.P. Anders – Bildarchiv Preussisches Kulturbesitz. © ADAGP, Paris 1995

Wolf VOSTELL (născut în 1923), *Miss America* (1928). Fotografie pe pînză, glasiu, serigrafie• pe pînză (200 x 120 cm). Muzeul Ludwig, Köln.
© Rheinisches Bildarchiv. ADAGP, Paris 1995

(născut în 1927) nu îndrăznesc să străpungă aparenţele acestei realităţi falsificate decît foarte prudent, prin intermediul unui simbolism ascuns, în schimb, în Vest, realiştii critici se arată provocanţi şi ironici. Este cazul islandezului **Errò** sau al grupului spaniol **Equipo Crónica**, sau al unor critici şi activişti precum italianul **Renato Guttuso***. Artiştii se exprimă în stiluri şi cu materiale multiple. Temele lor sînt violenţa, presiunea politicului, exploatarea, izolarea, febra societăţii de consum – pe scurt, problemele-cheie ale societăţii (occidentale). Prima Trienală de artă realistă a „uniunii speciale a artiştilor“ (*Künstlersonderbund* Berlin, 1993) demonstrează această diversitate a artei realiste figurative în pictură, gravură şi sculptură, varietate care dăinuie chiar şi la acest sfîrşit de secol.

Arta asamblajului

Pluralismul artei secolului XX, care – prin scoaterea în evidenţă a subiectivităţii, prin tehnici de reprezentare specifice şi prin deformarea perspectivelor – se înrudeşte cu manierismul, a făcut să cadă barierele între genurile tradiţionale. Desigur, gravura, pictura şi sculptura continuă să existe, dar în operele multor artişti apar forme hibride. „Anti-arta“ provocatoare a dadaiştilor, care protesta împotriva primului război mondial şi împotriva structurilor împietrite ale societăţii, este extrem de radicală în acest caz. Dacă, pen-

Marcel DUCHAMP (1887-1968), *Roată de bicicletă* (1913). *Ready-made* (127 cm înălţime). Original dispărut, copie din 1916. Foto M.N.A.M. © ADAGP, Paris 1995

Renato GUTTUSO (1912-1987), *Înmormîntarea lui Togliatti* (1972). Ulei, colaj pe hîrtie, lemn (330 x 440 cm). Galeria de artă modernă, Bologna. © ADAGP, Paris 1995

tru expresioniști, obiectul este vehiculul sentimentelor, iar pentru arta abstractă el nici nu mai există, în schimb **Marcel Duchamp** declară că produsul industrial fabricat în serie este el însuși obiect de artă*. În timp ce **Pablo Picasso** face apel la fantezie pentru a da noi semnificații unor obiecte găsite și asamblate de el* în maniera lui Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), *ready-mades* realizate de Marcel Duchamp, semnate și expuse în muzeu, ne invită să aruncăm o privire nouă asupra „icoanelor" epocii noastre. Aceste *ready-mades* sînt surse de inspirație pentru arta asamblajului a așa-numiților *New Realists (New Realism* a fost fondat la New York, în 1954) sau „noul realism" (fondat la Paris în 1960). Găsim elemente reprezentative la **Claes Oldenburg*** – care ridică obiectele vieții cotidiene la rang de monumente și realizează *soft-sculptures* alienate, cusute pe pînză și mărite – și, în egală măsură, în tablourile-capcană ale lui **Daniel Spoerri*** (p. 260), sau în seria de „acumulări" a lui **Arman**, care prezintă într-o cutie de plexiglas obiecte de uz curent. Obiectele pe care **Kurt Schwitters** le inserează, în anii '20, în așa-numitele „asamblaje Merz", sînt precursorii asamblajelor, ai lucrărilor în relief (prezentate în marea expoziție de la New York din 1961) și ai „picturilor combinate" *(combine-paintings)* ale americanului **Robert Rauschenberg**, care integrează în tablourile sale produse de consum. Operele de artă tridimensionale care reprezintă scene de viață cotidiană sînt numite *Environnement*• (**Edward Kienholz**) și, în anii '80 și '90, *Installation*• (**Rebecca Horn**). Francezul **Raymond Hains** sau italianul **Mimmo Rotella** materializează grăbita trecere a timpului prin intermediul unor afișe pe care le-au găsit și le-au sfîșiat în parte (decolaj). Încă de la începutul anilor '70 operele reprezentative pentru *Spurensicherung* (releveu de amprente) materializează și ele timpul. Artiștii acestei tendințe expun în muzee descoperiri arheologice închipuite (**Anne** și **Patrick Poirier** în Franța), semne ale istoriei evoluției omului (**Claudio Costa** în Italia) sau chiar descoperiri care vorbesc despre istoria unei anumite regiuni (**Nikolaus Lang** în Germania*).

Marele strigăt (introdus de tabloul lui Edvard Munch intitulat *Strigătul*, din 1893), care caracterizează arta-revoltă a secolului nostru, pare sufocat sub dominația banalității cotidiene. În 1986, **Esther** și **Jochen Gerz** ridică o stelă de 12 metri înălțime, acoperită cu plumb, ca monument comemorativ împotriva fascismului și a războiului. Vizitatorii sînt rugați să-și graveze pe stelă numele și părerile. De îndată ce întreg spațiul disponibil este acoperit de inscripții, stela este îndesată în pămînt și, în cele din urmă, dispare cu totul. La sfîrșitul acestui secol, strigătului pictural individual și expresiv îi urmează un strigăt colectiv, rezultat al gîndirii, un strigăt de avertisment ce nu ar trebui trecut cu vederea.

Pablo PICASSO (1881-1973), *Cap de taur* (1943). Bronz turnat după un ghidon de bicicletă și o șa (42 cm înălțime). Muzeul de artă modernă, New York. © SPADEM 1995

Claes OLDENBURG (născut în 1929), *Cîrlig de rufe* (1976), (13,70 m înălțime). Philadelphia. © Steenmanns-Zefa

Nikolaus LANG (născut în 1941), *Cufăr pentru frații și surorile Götte* (1973-1974). Cufăr și obiecte găsite. Lenbachhaus, München

Pierrette şi clovnul (1925)
Max BECKMANN (1884-1950), Kunsthalle, Mannheim

Ulei pe pînză (160 x 100 cm). Foto Artephot/A. Held. © ADAGP, Paris 1995

Un bărbat îmbrăcat în verde stă aşezat într-un fotoliu sprijinit cu spătarul de perete; el îşi ţine picioarele în aer şi mîinile sprijinite pe pulpe. Capul îi este înfăşurat într-o cîrpă albă, formînd un vîrf ţuguiat; în dreptul ochilor, două găuri îi îngăduie să vadă. În faţa lui stă o femeie, aparent aşezată pe unul dintre braţele fotoliului, picior peste picior, cu un evantai deschis în mîna dreaptă. Ea priveşte către spectator. Puţine accesorii completează scena: o oglindă, a cărei jumătate din stînga este ascunsă de braţul şi umărul femeii, agăţată strîmb de zid; în faţa

fotoliului sînt aranjate un violoncel, o pelerină verde şi o tichie albă de măscărici, un alt evantai, pe jos (dacă nu cumva o fi o paletă). Personajele şi obiectele ocupă toată înălţimea tabloului, astfel încît spaţiul pare strîmt, îngust. Lumina care cade din stînga sus este folosită pentru a da naştere la umbre şi pentru a modula culorile, în aşa fel încît toate elementele să capete relief. Rigoarea compoziţiei dă motivului pictat o anume rigiditate. Conform titlului, bărbatul este un clovn. Atitudinea lui grotescă şi amuzantă dă un efect provocator şi obscen. Protejat şi de mască, el îl evocă pe saltimbancul de la circ (vezi şi tabloul de pe această pagină). Chipul înfofolit al clovnului şi culoarea alburie care marchează ansamblul tabloului denotă lipsa de siguranţă şi, deopotrivă, apropie caracterul clovnului de cel al lui Pierrette, personaj din commedia dell'arte care întruchipează, în timpul evoluţiei rolului său, tipul liric şi melancolic, precum clovnul de la circ* cu faţa vopsită în alb. Pierrette este o cochetă, dar, cu privirea interogativă care aţinteşte un punct din afara tabloului şi cu mîna dreaptă care îşi îndreaptă degetul arătător către un viitor nesigur, ea are aproape aerul unui sfinx.

Tabloul conţine trăsături autobiografice. În spatele clovnului se ascunde pictorul Max Beckmann; Pierrette este un portret al Mathildei van Kaulbauch la 21 de ani, cea care mai tîrziu va deveni a doua soţie a lui Beckmann. Aroganţa poziţiei nu este de ajuns pentru a ascunde nesiguranţa pictorului în ce priveşte această legătură aflată la începuturile sale. Lucrarea a fost executată în timpul carnavalului*; dincolo de elementele biografice, această lucrare, ca multe altele pe această temă, pune în mod simbolic întrebări existenţiale, anume care pot fi relaţiile între oameni într-o epocă de nesiguranţă, mai cu seamă relaţiile dintre un bărbat şi o femeie.

Max BECKMANN, *Carnaval* (1920). Ulei pe pînză (186,5 x 91,5 cm). Detaliu. Tate Gallery, Londra. © ADAGP, Paris 1995

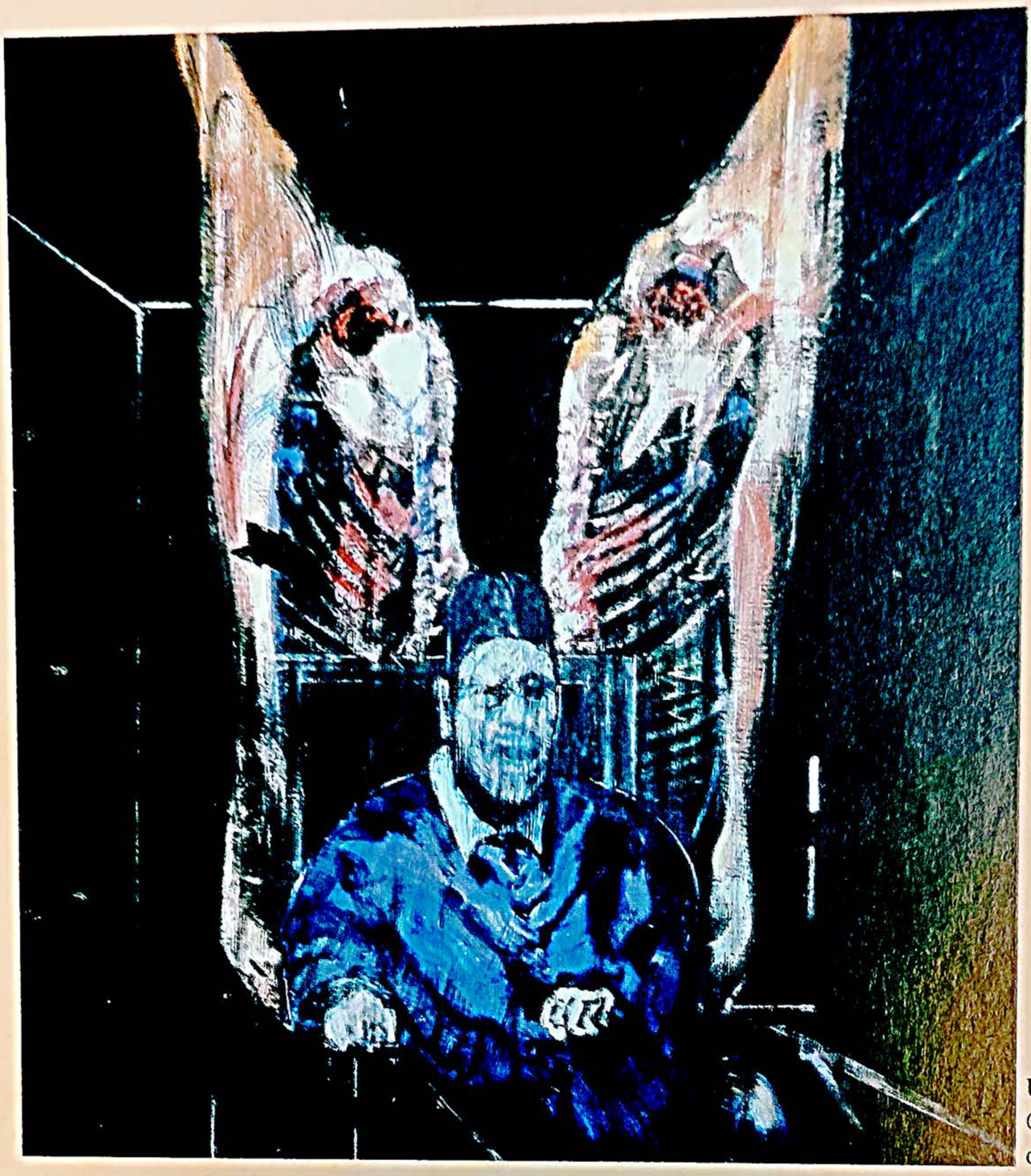
În acest tablou regăsim atitudinea clovnului a cărui figură este acoperită de o mască reprezentînd o maimuţă. Beckmann se înfăţişează pe sine în acest clovn, putînd fi identificat după mîna dreaptă bine cunoscută prietenilor săi şi identică celei din *Pierrette şi clovnul*.

Bernard BUFFET (născut în 1928), *Clovnul* (1955). Ulei pe pînză (230 x 150 cm). Petit-Palais, Geneva. Foto Petit-Palais, Geneva. ADAGP, Paris 1955

Ib ANTONI, *Afiş pentru circul Schumann* (1967), (119 x 80 cm). Kunstindustrimuseet, Copenhaga. © Ole Woldbye

Figure with Meat (1954)

Francis BACON (1909-1992), The Art Institute, Chicago



Ulei pe pînză (129,2 x 121,9 cm).
© 1995, The Art Institute of Chicago

Pictat cu penelul, cu pensula şi cu degetele pe spatele zgrunţuros al unei pînze prelucrate prin apretare, tabloul pictorului englez Francis Bacon caracterizează un travaliu vehement şi marcat de gestualitate, care integrează în viziunea picturală hazardul. „Tabloul se schimbă în cursul realizării sale“, explică Bacon. Artistul pictează fără să fi făcut schiţe prealabile. Totuşi urmează un model: portretul papei Inocenţiu al X-lea de Velázquez*. Între 1950 şi 1965, Bacon a realizat o serie de patruzeci şi cinci de tablouri pornind de la acest portret.

Reprezentarea expresivă, deformată, distructivă a papei se inspiră şi dintr-o fotografie care îl înfăţişează pe papa Pius al XII-lea stînd în *sedia gestatoria* (lectica papală). Această înfăţişare întăreşte poziţia proeminentă şi izolată a papei, încă şi mai subliniată aici prin zona neagră din jur şi prin cofrajul strîmt sugerat de desen. Gura deschisă pentru a striga (desenată pe un chip înceţoşat) aminteşte de strigătul doicii din celebrul film al lui Serghei Eisenstein *Crucişătorul Potemkin* (1925) şi de *Strigătul* lui Edvard Munch (1893). Arta puternic expresivă a lui Bacon necesită o interpretare simbolică. Gura deschisă ce strigă seamănă unei răni, iar silueta izolată a papei evocă simbolul pesimist al omului înspăimîntat, pierdut, care se confruntă cu ororile epocii noastre. Deasupra jilţului papal

sînt expuse, aproape fără vreo tranziție, cele două jumătăți ale carcasei unui bou spintecat.

Legătura cu Rembrandt* sare în ochi; la fel și cea cu Haim Soutine*. Atmosfera de abator și frumusețea morbidului trezesc în Bacon un sentiment de repulsie și, totodată, unul de fascinație. Simbolul morții este reprezentat de asocierea dintre carnea de bou și portretul papei, formînd astfel o metaforă oribilă a singurătății și a nimicniciei care trimite cu gîndul la „reprezentantul zeului mort" din *Așa grăit-a Zarathustra* de Nietzsche. Cele două jumătăți de bou evocă niște aripi, aripile îngerului morții.

Diego VELÁZQUEZ (1599-1660), *Papa Inocențiu X* (1650). Ulei pe pînză (140 x 120 cm). Galeria Doria Pamphili, Roma. © Scala

REMBRANDT VAN RIJN (1606-1669), *Boul jupuit* (1655). Ulei pe lemn (94 x 67 cm). Muzeul Luvru, Paris. © Hubert Josse

Francis BACON, *Studiu după portretul papei Inocențiu X de Velázquez* (1953). Ulei pe pînză (153 x 118 cm). © Des Moines Art Centre, Coffin Fine Arts Trust Fund.

Haim SOUTINE (1894-1943), *Marele bou* (1925). Ulei pe pînză (114 x 75 cm). Art Institute, Mineapolis. © Varga/Artephot. SPADEM, 1995

Supermarket Lady (1970)
Duane HANSON (1925-1996), Ludwig forum, Aachen

Fibră de sticlă, poliester, haine (mărime naturală). Foto Béatrice Hatala.
© Centrul G. Pompidou

Cînd, în 1877, Auguste Rodin (1840-1917) expune statuia *Vîrsta de bronz*, detractorii îi reproşează că şi-a mulat personajul pornind de la un model viu. Un repros groaznic menit să-l discrediteze pe artist tratîndu-l drept falsificator. Dar, încă din anii '60 ai secolului nostru, criteriile s-au schimbat. Astfel releveul formelor de pe un model face parte din concepţia artistică a lui Duane Hanson (născut în 1925 în Statele Unite). Ca şi Rodin, el caută esenţialul care, pentru el, rezidă în ceea ce fenomenul direct observabil în cotidian are drept element tipic. El „regizează" o atitudine caracteristică şi apoi face un mulaj al corpului modelului cu benzi gipsate. Toarnă apoi poliester în acest mulaj în gips şi îl întăreşte cu fibre de sticlă, cu săruri şi vopsele, iar după aceea adaugă o perucă, haine şi accesorii.

În Europa, o gospodină cu bigudiuri pe cap şi cipici în picioare şi împingînd un cărucior de magazin ar părea un lucru cel puţin neobişnuit; în Statele Unite, un asemenea personaj face parte din aparitiile obişnuite într-un supermarket. La prima privire, spectatorul nu îşi dă seama dintr-o ochire că are în faţa sa un „obiect de artă" şi nu o persoană în carne şi oase; în general, el trece

printr-un moment de incertitudine, un şoc şi o stare de stupefacţie.

Pentru Aristide Maillol*, problema principală este cea a dimensiunilor şi a formelor. El sculptează pornind de la modele vii, cu scopul de a crea alegoria unui nou tip de femeie, plecînd totuşi de la arta antică.

Niki de Saint-Phalle creează cu ale sale *Nanas** simbolul femeii vesele, emancipate. După ce a văzut *Venus din Willendorf** (p. 7) – o sculptură datînd cu 21 000 de ani înainte de Christos – şi a constatat cu surprindere asemănările cu propriile sale sculpturi, ea îşi consideră *Nana* drept un personaj matern atemporal, independent, bun şi fericit, aparţinînd unei epoci matriarhale.

Prin contrast, Hanson se preocupă direct de om în realitatea sa cotidiană. În timp ce maestrul său George Segal* consideră mulajul în gips drept un mijloc de distanţare şi de alienare, Hanson năzuieşte să rămînă cît mai aproape cu putinţă de realitate, fără totuşi a inventa sau a exagera ceva. *„Temele mele preferate sînt americanii obişnuiţi, aparţinînd clasei de jos sau celei de mijloc. Pentru mine, resemnarea, golul şi singurătatea existenţei lor redau foarte bine adevărata realitate a vieţii acestor oameni.“* (Hanson).

Aristide MAILLOL (1861-1944), *Île de France* (1925).
Bronz (28,5 cm înălţime). Muzeul Ludwig, Köln.
© Rheinisches Bildarchiv. SPADEM, 1995

Niki de SAINT-PHALLE (născută în 1930),
Nana neagră (1968-1969).
Poliester pictat (293 x 200 x 120 cm).
Muzeul Ludwig, Köln.
© Rheinisches Bildarchiv. ADAGP, Paris 1995

George SEGAL (născut în 1924), *Woman in a Restaurant Booth* (1961). Masă, canapea, benzi gipsate. Mărime naturală.
© Muzeul de artă modernă. Stiftung Ludwig, Viena.
ADAGP, Paris 1995

Max Ernst (1891-1976),
Antipapa (1941).
Ulei pe pînză (160 x 127 cm).
Colecţia Peggy Guggenheim, Veneţia.
© Edimedia SPADEM-ADAGP, Paris 1995

Capitolul 19

Universul pictural al suprarealismului

Tabloul lui Max Ernst* reprezintă o foarte bună introducere în problematica acestui capitol. Într-un peisaj straniu, el ne înfăţişează un grup de personaje care par ireale, ca scoborîte dintr-un vis. Aceste fiinţe hibride, ciudate, au aerul unor figuri de legendă sau de basm; ele sînt actorii unei piese de teatru fantastice şi vizionare al cărei sens rămîne enigmatic. Decalcomania•, un procedeu care permite reproducerea culorilor şi obţinerea unor forme şi structuri pline de imaginaţie, îl inspiră pe artist la voia întîmplării. Max Ernst le foloseşte ca într-un joc şi le creează cu un scop precis. Titlul tabloului nu se vrea o explicaţie: el năzuieşte să provoace imaginaţia privitorului şi să-l îndemne la asociaţii de idei. În egală măsură tabloul poate fi considerat ca un manifest, deoarece, aşa cum antipapii reprezentau un protest împotriva papilor aleşi conform dreptului canonic, el se opune viziunii comune pe care o avem asupra realităţii. Tabloul lui Ernst este o operă suprarealistă, curent care se întemeiază pe *„credinţa în realitatea superioară a anumitor forme de asociaţie, neluate în seamă pînă acum, în atotputernicia visului şi în jocul întîmplător al gîndirii“* (Breton). După cum reprezentările imagistice ale mitului, cu simbolurile şi înfăţişările sale, erau o interpretare a lumii, tot astfel şi suprarealismul, prin referire la psihanaliză şi printr-un efect de distanţare, de joc asociativ şi chiar de semne enigmatice, vizează să elibereze diferitele energii psihice ale fiinţei umane.

Meret OPPENHEIM (1913-1985), *Dejunul în blană* (1936).
Vesela pentru mic dejun acoperită cu blană (24 cm diametru).
Muzeul de artă modernă, New York.
© Artephot. SPADEM, 1995

Pittura metafisica
„Pictura metafizică“

Giorgio DE CHIRICO (1888-1978), *Muzele neliniştitoare* (1925). Ulei pe pînză (97 x 66 cm). Colecţia Gianni Mattioli, Milano. © Explorer. ADAGP, Paris 1995

Grozăviile primului război mondial scot la iveală faptul că şi secolul nostru îşi are partea sa de iraţionalitate: într-adevăr, aceste nenorociri au zdruncinat credinţa în raţiune şi au readus în discuţie rolul gîndirii ştiinţifice care, se credea, ar asigura bunăstarea oamenilor. Numeroşi artişti sînt atraşi de teme fantastice, misterioase, de scene onirice cu caracter vizionar văzute ca protest împotriva unei gîndiri progresiste prea sigure de ea însăşi. După război, în Italia îşi face apariţia *Pittura metafisica;* ea pleacă de la îndelungata tradiţie a artei fantastice şi se inspiră în primul rînd din simbolismul lui Max Klinger şi Arnold Böcklin şi din filosofia lui Schopenhauer şi Nietzsche. În 1917, futuristul **Carlo Carrà**, care păstrează o oarecare rezervă faţă de glorificarea tehnicii, îl întîlneşte într-un spital militar pe **Giorgio De Chirico** şi pune împreună cu el bazele aceastei arte enigmatice şi mitice marcate de un calm magic, al cărei obiectiv este de a ajunge „prin pictură la o nouă psihologie metafizică a lucrurilor“. În tablourile lui Giorgio De Chirico, manechine ţepene şi oarbe, plasate în locuri pustii, care amintesc de nişte scene de teatru, ilustrează componenta lugubră a timpului*. Se degajă astfel o angoasă covîrşitoare, fiindcă nu se poate descifra sursa ameninţării pe care o resimţim şi nu putem interpreta tabloul prin mijloacele convenţionale. Simbolismul subiectiv al artistului îl provoacă pe privitor să vadă în tablou o enigmă pentru care nu există nici o rezolvare.

Joan MIRÓ (1893-1983), *Melc, femeie, floare, stea* (1934), (195 x 172 cm). Fundaţia Joan Miró, Barcelona. © Artephot/Oronoz. ADAGP, Paris 1995

Suprarealismul

După exemplul lui Sigmund Freud care, prin psihanaliză, încerca să aducă inconştientul la nivelul conştienţei şi, astfel, să vindece sufletul bolnav de propriile refulări, arta se deschide către inconştient şi către vis pentru a scăpa de „dictatul gîndirii“ şi pentru „a elibera viaţa“ prin recunoaşterea eului. Acesta este crezul şi ambiţia suprarealiştilor care se vor a fi revoluţionari, visători, năzuind să schimbe lumea pentru a schimba viaţa. Denumirea de *suprarealism* este extrasă dintr-un subtitlu dat, în 1917, de **Guillaume Apollinaire** unei piese de teatru; ea serveşte de nume şi de program unui grup de scriitori parizieni strînşi în jurul lui **André Breton, Paul Eluard** şi **Louis Aragon**, care se exprimă într-o amplă corespondenţă cu dadaiştii veniţi la Paris în ajunul primului război mondial. Această corespondenţă a apărut în revista ***Littérature***, întemeiată în 1919. În 1924, Breton

Salvador DALI (1904-1989),
Metamorfoza lui Narcis (1937).
Ulei pe pînză (50,8 x 76,2 cm).
Ex-Edward James Foundation, Sussex.
Foto The Bridgeman Art Library.
© Demart Pro Arte B.V. Geneva.
ADAGP, Paris 1995

publică *Manifestul suprarealismului*, care va fi urmat, în 1929, de alte două manifeste. Foarte repede, grupul atrage pictori, sculptori şi arhitecţi. Printre aceştia, francezii **Yves Tanguy** şi **André Masson**, germanii **Max Ernst, Hans Bellmer** şi **Richard Oelze**, spaniolii **Joan Miró** şi **Salvador Dali**, belgianul **René Magritte*** (p. 280) şi cilianul **Matta** (Roberto Matta Echaurren). Expoziţiile de artă plastică organizate începînd din 1925 fac cunoscută dimensiunea internaţională a suprarealismului.

Metoda întrebuinţată de scriitorii, pictorii şi sculptorii suprarealişti este „automatismul", grija de *„a pătrunde ansamblul domeniului psiho-fizic (în care sfera conştiinţei nu reprezintă decît o parte redusă)"* (Breton). Scopul este atingerea nesperatului, a nemaiauzitului care poate răsări din asocierea contrariilor, conform cu *„întîlnirea întîmplătoare pe o masă de disecţie între o maşină de cusut şi o umbrelă"* (Lautréamont). Suprarealiştii folosesc tehnicile aleatorii care exploatează hazardul, bunăoară frecarea unor structuri preexistente (frotajul, răzuirea) sau decalcomania, procedeu care constă în aplicarea apăsată a unei foi de hîrtie pe o pictură proaspătă şi în retragerea ei imediată. Joan Miró dezvoltă un „automatism ritmic". Cu o paletă restrînsă de culori tari, el aranjează forme inventate liber care au o foarte vagă referire la realitate, obţinînd astfel o „compoziţie onirică".

Franz RADZWILL (1892-1983),
Căderea mortală a lui Karl Buchstätter (1928).
Ulei (90 x 95 cm). Muzeul Folkwang, Essen.
© Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin.
ADAGP, Paris 1995

Arik BRAUER (născut în 1919),
Gaura de ozon (1987), (111 x 101 cm).
© Pfeifer, Viena

Anselm KIEFER (născut în 1945),
Cîntarea lui Wölund (1982).
Plumb pe ulei pe pînză (280 x 380 cm).
© Béatrice Hatala/Centrul G. Pompidou, Paris

Tablourile sale dau impresia unui basm, adesea vesel şi vioi* (p. 276), şi îngăduie privitorului să continue ceea ce i se arată făcînd apel la propria sa imaginaţie. **Salvador Dali** – care în 1929 realizează împreună cu **Luis Buñuel** primul film suprarealist, *Cîinele andaluz* – dezvoltă „metoda paranoiac-critică", o *„metodă spontană de cunoaştere iraţională, bazată pe asocierea interpretativ-critică a fenomenelor delirante... Este vorba despre organizarea sistematic interpretativă a senzorialului material experimental suprarealist, răzleţit şi narcisiac"* (Dali). El pictează cu un realism academic de o minuţiozitate dusă pînă la limită, introduce o distanţare obiectivată şi metamorfoze cu originea în fantastic (elefanţi cu picioare de păianjeni), inventează simboluri proprii (ceasuri flasce), creează imagini-clişeu, în care numai la o a doua privire, mai atentă, se pot deosebi motive ce se regrupează pentru a constitui un nou subiect surprinzător. Exploatează asemănări de forme pentru a evoca metamorfoze ce pot fi interpretate în diferite modalităţi* (p. 277).

După ce au avut parte de dispute şi contestări violente, de demisii şi excluderi, membrii grupului suprarealist au fost despărţiţi de începerea celui de al doilea război mondial. Bellmer şi Ernst cad prizonieri, apoi emigrează în Statele Unite, unde se găseau deja Breton, Masson, Matta şi Tanguy. Totuşi, o serie de expoziţii organizate la Ciudad de Mexico (1940) şi la New York (1942), care vor avea parte de „repercusiuni" semnificative, demonstrează că suprarealismul încă există. După terminarea războiului, grupul se reconstituie la Paris în 1946. În 1969, Jean Schuster anunţă sfîrşitul *suprarealismului „ca mişcare organizată în Franţa"*. Dar adaugă: *„Suprarealismul a murit cu totul? Nu!"* Dialectica între raţional şi iraţional, care marchează stilul academic figurativ al unui Dali sau Magritte, arta fantastică experimentală a lui Max Ernst, „automatismul ritmic" al lui Miró şi „automatismul absolut" al lui Matta, care deschide calea unor curente artistice informale, precum taşismul sau pictura gestuală – toate acestea demonstrează clar că această artă se referă la curente diverse şi că nu este legată nici de un grup, nici de o epocă anume. *„Ceea ce distinge opera suprarealistă*, explică Breton în 1947, *este înainte de toate spiritul în care a fost concepută."*

Realism magic şi realism fantastic

Revista *Valori Plastici* (1918-1921), organ al grupului *Pittura metafisica*, de la care se inspiră mult suprarealiştii, exercită, totodată, o mare influenţă asupra pictorilor **realismului magic**. Această artă, al cărei leagăn este în primul rînd Germania, îşi alege drept subiect

„magia cotidianului“: colţuri de străzi, şiruri de case, poduri, treceri de nivel. Numele de „realism magic“ a fost dat de Franz Roh, în 1924, între altele cu referire la arta lui **Franz Radziwill**, autor al unor tablouri onirice de o claritate excesiv de precisă, cînd lirice şi incantatorii, cînd opresive şi ameninţătoare* (p. 277). În anii '60, această denumire este reluată pentru a se face distincţia de „noul realism“ şi de „pop art“ şi pentru a desemna tablourile simbolice pictate de **Konrad Klapheck**, personajele feminine asemănătoare unor maşini ale artistului germano-american **Richard Lindner**, sau monumentalele noduri de cravată ale italianului **Domenico Gnoli**.

La mijlocul anilor '50 ia naştere la Viena **Şcoala vieneză a realismului fantastic**, din care fac parte **Ernst Fuchs** cu tablouri pline de simboluri cabalistice, **Wolfgang Hutter** şi grădinile lui de flori artificiale, **Rudolf Hausner** cu autoportrete psihologice, precum şi **Erich (Arik) Brauer***, pictor şi compozitor, autor al unor peisaje feerico-fantastice. Tablourile lui **Graham Sutherland,** cu vegetalele lor de coşmar acoperite cu spini, se încadrează şi ele în „realismul fantastic“, la fel ca lumea fantastică şi mitică a lui **Paul Wunderlich** – adesea rodul unei simple tehnici de pulverizare a culorii –, sau fiinţele metaforice şi stranii care apar în desenele realizate în creioane colorate ale lui **Friedrich Schröder-Sonnenstern**.

Mitologii

Arta fantasticului este o metodă, nu un stil. Ea conţine în sine, adesea punîndu-le în legătură, tendinţe realiste şi abstracte. Obiectivul ei este acela de a-l şoca pe privitor pentru a-i trezi imaginaţia şi a-l împinge spre noi asociaţii de idei. Acest demers aminteşte de recurgerea la forţa creatoare conţinută în mituri, pe care **Anselm Kiefer** a citat-o de o manieră echivocă în *Tablouri mitologice ale gîndirii*. Tabloul său *Cîntarea lui Wölund** se bazează pe legenda germană în care fierarul Wölund (Wieland) scapă din captivitate cu ajutorul unui veşmînt de pene. Aripa de plumb, foarte grea, devine simbol al setei de libertate şi, totodată, simbol al libertăţii de gîndire cu sprijinul imaginilor poetice independente de raţionalismul ştiinţific.

Regăsim elemente fantastice în opera multor artişti ai secolului XX: bunăoară în asociaţiile onirice şi poetice ale lui **Paul Klee***, artist al grupului *Bauhaus*, sau în scenele feerice în culori vii pictate de **Marc Chagall***. Marele interes pe care îl suscită fantasticul din partea privitorului este dovedit mai ales prin multitudinea de lucrări de divertisment realizate de ilustratorii de science-fiction şi de opere literare, de autorii de benzi desenate (precum **Philippe Druillet** sau **Moebius**, pe numele real Jean Giraud).

Paul KLEE (1879-1940), *Prinţul negru* (1927). Ulei pe pînză (33 x 29 cm). Colecţia de artă a Renaniei, Düsseldorf. © ADAGP, Paris 1995.

Marc CHAGALL (1887-1985), *Jonglerul* (1943). Ulei pe pînză (110,5 x 78,7 cm). Colecţie privată, New York. © Lauros/Giraudon, ADAGP, Paris 1995

Promenadele lui Euclid (1965)

René MAGRITTE (1898-1967), The Institute of Art, Minneapolis

Ulei pe pînză (163 x 130 cm). © Fototeca René Magritte-Giraudon. ADAGP, Paris 1995

Tabloul *Promenadele lui Euclid* înfăţişează un interior. În faţa ferestrei, aşezată în mijloc şi încadrată la stînga şi la dreapta de o perdea, se află un şevalet. Prin geam întrezărim acoperişurile unui oraş. În prim-plan, un turn cu un acoperiş conic care ascunde bolta de frunze verzi a unui şir de copaci. Imediat în dreapta, o alee largă conduce privirea drept înainte, în profunzimea tabloului. Această alee este pustie, excepţie făcînd două personaje care, în mod evident, stau de vorbă unul cu celălalt. Perspectiva realizată în culori luminoase şi aspectul de vag dau impresia că peisajul citadin se întinde pînă la orizont, dominat de un cer albastru presărat cu nori cumulus albi. Reprezentarea lasă senzaţia de sobrietate şi de obiectivitate. Mulţumită şevaletului, benzii albe din stînga şi unei linii de contur fine, abia perceptibile, marcată sus, la dreapta şi în josul tabloului, descoperim, cu greu vizibilă, o pînză pictată. Motivul pictat, ale cărui culori şi forme sînt fidele realităţii, se contopeşte cu priveliştea pe care o vedem privind pe fereastră.

În vreme ce priveliştea prin fereastră arată că avem de a face cu reproducerea unui peisaj „natural“ în interiorul tabloului, motivul pînzei pictate arată un alt peisaj, „artificial“ de această dată, în interiorul tabloului. Avem impresia că peisajul de pe pînză este identic peisajului „natural“ pe care îl maschează. În *Trădarea imaginilor**, Magritte trimite limpede şi ironic la diferenţa între referent – o pipă reală –, ideea abstractă de pipă (semnificatul) şi reproducerea din tablou. Ceea ce contează pentru el este interacţiunea diferitelor niveluri ale realităţii. Prin jocul formelor, al culorii şi al structurii din *Promenadele lui Euclid*, aleea şi vîrful conic al turnului sînt identice, fapt care pune în evidenţă aceeaşi problemă. Eliberată de perspectiva punctului de fugă, iluzia adîncimii se dovedeşte a fi doar un artificiu al pictorului. Titlul tabloului, ales după o matură chibzuinţă, este o aluzie la axioma despre paralele a matematicianului grec Euclid, axiomă aflată la baza modelului spaţial pe care ni-l facem despre realitatea noastră.

René Magritte vrea să îl şocheze pe privitor şi „gîndirea sa automată“. În *Castelul din Pirinei** înfăţişează ceva surprinzător şi misterios, prin asocierea neaşteptată a unor elemente scoase din banalul cotidian. *„Făcînd apel la cea mai mare libertate cu putinţă, privitorul poate vedea tablourile mele drept ceea ce sînt, străduindu-se, asemeni celui care le-a pictat, să se gîndească la sens; adică la imposibil“* (Magritte).

René MAGRITTE,
Trădarea imaginilor (1929).
Ulei pe pînză (59 x 80 cm).
County Museum of Art, Los Angeles.
© Giraudon/Art Resource. ADAGP, Paris 1995

René MAGRITTE, *Castelul din Pirinei* (1961).
Ulei pe pînză (200 x 140 cm).
The Israel Museum, Ierusalim.
© Fototeca René Magritte-Giraudon. ADAGP, Paris 1995

Jean TINGUELY (1925-1991),
Baluba nr. 3 (1961), (144 cm înaltime).
Muzeul Ludwig, Köln.
© Rheinisches Bildarchiv, Köln

Capitolul 20

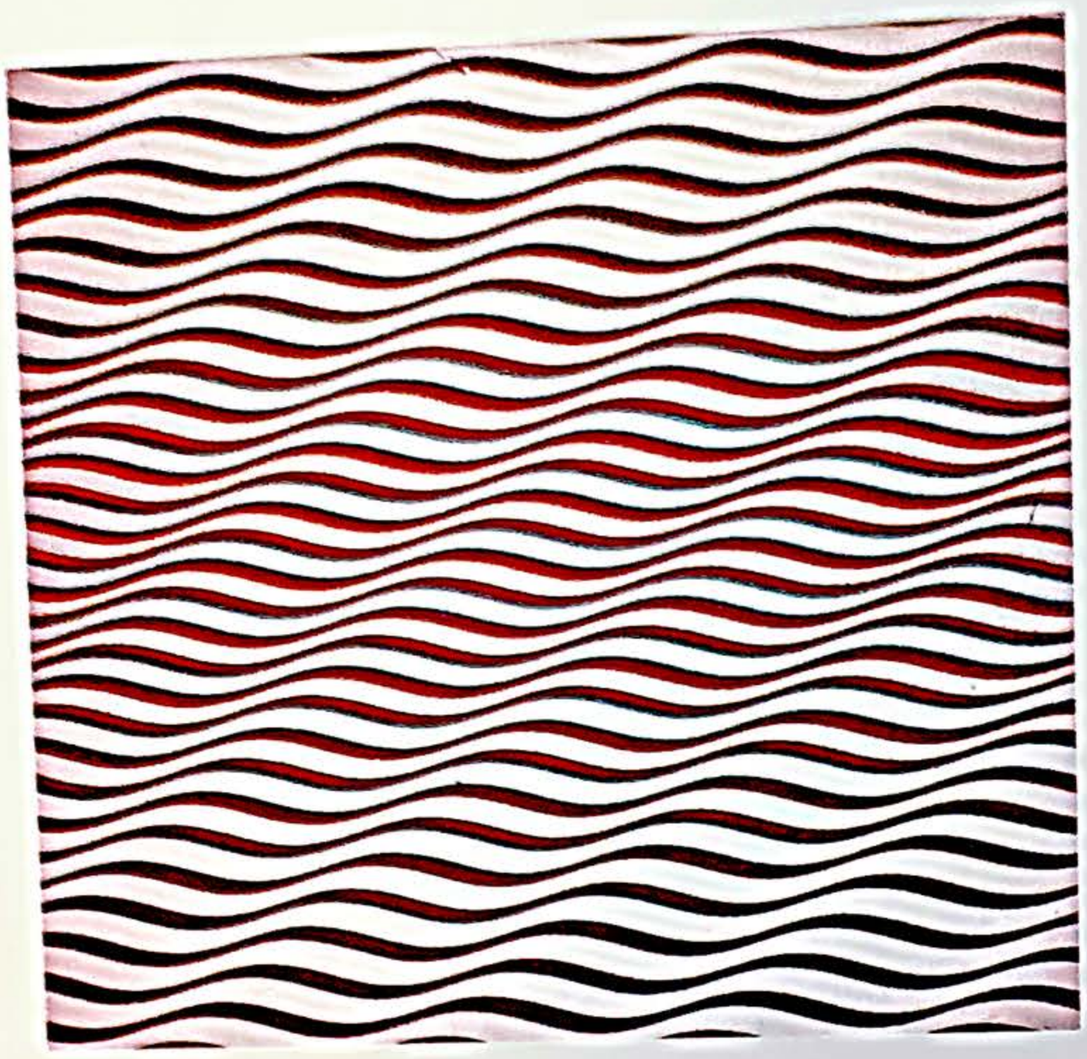
Arta ca proces dinamic: mişcare şi acţiune

Obiecte găsite la întîmplare, arcuri, tije de cauciuc, clopoţei şi multe altele – iată piesele din care Jean Tinguely îşi construieşte lucrările numite *Baluba**, sculpturi poetice şi multicolore al căror nume îl aminteşte pe cel al interpreţilor mascaţi de dansuri rituale ale unui trib bantu. Aceste sculpturi nu sînt statice precum cele obişnuite. Elementele lor sînt puse în mişcare de motoraşe electrice şi, dincolo de spectacolul vizual, privitorului i se propune o experienţă acustică sub forma unei petarde sau a unei sonerii. „Arta cinetică" adaugă artelor plastice o dimensiune la care, conform unei concepţii larg răspîndite, fusese obligată „să renunţe complet" (Lessing) pînă în acest moment: este vorba de dimensiunea temporală. Timpul este trăit efectiv şi direct prin intermediul unui proces dinamic şi fulgurant, oglindă a secolului nostru care poartă amprenta tehnicii.

Manifestările grupului Fluxus – bunăoară *Danger Music* de Higgins* –, în care artistul în calitate de actor se găseşte el însuşi în centrul operei sale, sînt în egală măsură opere ale artei gestuale dependente de timp. Într-un avînt ludic, arta gestuală depăşeşte toate limitele tradiţionale stabilite între genuri şi pune stăpînire pe toate mijloacele de comunicare şi pe toate semnificaţiile. Ea mizează pe efectul procesului autentic de creaţie la care şi publicul poate participa ca actor. Obiectivul final este abolirea graniţelor între artă şi viaţă prin intermediul unei arte care se autoconcepe ca „filosofie activă a experienţei" (Ken Friedman).

Alison KNOWLES, Dick HIGGINS,
Danger Music 2,
Fluxus Festival 1 la Wiesbaden, 1962.
© Harmut Rekort

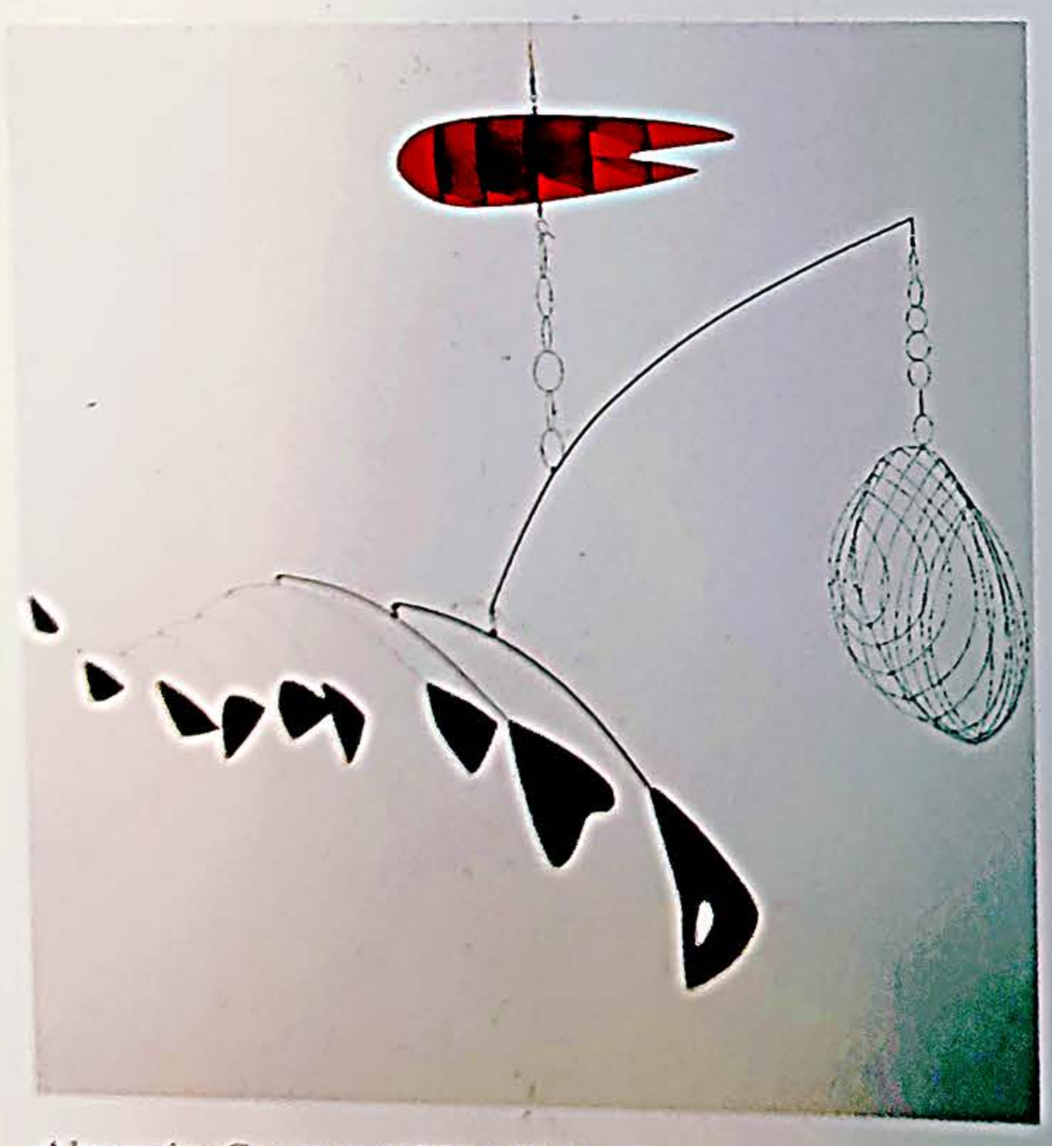
Arta cinetică



Bridget RILEY (născută în 1931),
Cataract V (1968).
Emulsie pe carton (80 x 75 cm).
Colecție privată.

După tradiție, artele plastice pot vizualiza mișcarea, bunăoară prin reprezentarea descentrată în cîmpul plastic a unui personaj în mers. Desigur, tabloul însuși nu se mișcă. Motivul, fie el figurativ sau nu, rămîne static. Spectatorul este cel care ajunge la ideea de mișcare prin deplasarea propriei sale priviri. Motivele regulate și repetitive ale artistului londonez **Bridget Riley***, reprezentant al *op art*, impresionează privirea și dau impresia unei mișcări scînteilante; totuși, tabloul rămîne împietrit, imobil. În schimb, „arta cinetică" pune realmente obiectele în mișcare. *„Noi ne dezbărăm de greșeala comisă de artiști vreme de un mileniu, greșeală care constă în a crede că doar ritmurile statice pot reprezenta obiectul artei"* – se putea citi în 1920 în *Manifestul realist* al fraților ruși **Naum Gabo** și **Anton Pevsner**. *„Noi declarăm că ritmurile cinetice, în calitate de formă esențială a senzației noastre temporale, reprezintă elementele principale ale artei."* Trei ani mai tîrziu, ungurii **László Moholy-Nagy** și **Alfred Kemény** publică în revista *Sturm* „Manifestul sculpturii cinetice". Încă din primul secol al erei noastre, Hieron din Alexandria construise mașinării puse în mișcare de forța apei, a vîntului și a aerului cald; în ce privește mecanismele lui Pierre Jacques Droz (1721-1790), mișcarea le era imprimată cu ajutorul unor arcuri. Ceea ce pe atunci era doar un joc amuzant, care stîrnea surpriză, va fi reluat în arta secolului XX pentru a deveni un principiu de realizare a operei de artă. Dezvoltarea într-un ritm de nestăpînit a tehnicii, aducînd cu sine mecanizarea și creșterea mobilității societății, teoria relativității a lui Albert Einstein (1905-1915) și cibernetica lui Norbert Wiener (1948) inspiră o artă dinamică, ce incorporează timpul ca o „materie" sub formă de mișcare și de transformare.

Construcție cinetică nr. 1 de **Naum Gabo** (1920) este alcătuită dintr-o tijă de oțel, căreia un motor electric îi imprimă o mișcare oscilatorie realizînd astfel „un val" care vibrează, un volum virtual. Patruzeci de ani mai tîrziu, **Jean Tinguely** reia acest principiu. Materiale fixate cu o clamă, antrenate de un motor într-o mișcare de rotație de mare viteză, constituie „volume optice dematerializate" – mișcarea în stare pură. La Paris, centru al artei cinetice încă din anii '50, se organizează în 1954 prima mare expoziție, care va fi urmată de altele în diferite orașe europene și americane. Grupurile de artiști formate în Italia (**Moviment Arte Concreta**, 1952), în Germania (**Zero**, 1958), în Franța (**Groupe de recherche d'art visuel**, 1960) și în Rusia (**Mouvement**, 1962) reflectă caracterul internațional al artei cinetice. În 1967, artistul ame-



Alexander CALDER (1898-1976), *Capcană pentru homari și coadă de pește* (1939).
Oțel și aluminiu pictate (260 x 290 cm).
Muzeul de artă modernă, New York. © 1995 The Museum of Modern Art/Artephot. ADAGP, Paris 1995

rican **George Rickey** scrie: *„Extinderea artei cinetice depăşeşte astăzi viziunea cea mai optimistă pe care o avusese Naum Gabo cu o jumătate de secol în urmă."*

Posibilităţile deschise de arta cinetică sînt multiple. Încă din 1919, **Man Ray** atîrna în suspensie o spirală de hîrtie care se învîrtea în jurul propriei axe şi se lungea. Un curent de aer sau o lovitură uşoară dată cu mîna este de ajuns pentru a face să danseze instalaţiile mobile în echilibru, pe care **Alexander Calder*** le concepe începînd cu anii '30; asemeni sculpturilor constructiviste ale lui Rickey (executate începînd cu anii '50), ele se bazează pe legea fizică ce guvernează mişcările unei pîrghii. Alte opere ale artei cinetice sînt puse în mişcare de motoare. Fie că este vorba de *Discurile turnante* ale lui **Marcel Duchamp** (1920) sau de *Omul cu ciocanul (Hammering Man)* de **Jonathan Borofsky***, motoarele electrice, prin intermediul unor curele de transmisie şi al unor roţi dinţate, imprimă o anume mişcare unor discuri, spirale sau elemente amorfe de sticlă, metal sau plastic. Entuziasmului pentru tehnică manifestat în acest joc estetic, **Jean Tinguely** îi opune o viziune ironică şi critică, prin ale sale *Antimaşini lipsite de sens*, lucrări ce reflectă deopotrivă fascinaţia şi teama noastră latentă în faţa înstăpînirii necontrolate a maşinii. **Nicolas Schöffer*** caută să realizeze sinteza dintre spaţiu, mişcare, lumină şi culoare într-o *operă de artă cronodinamică*, a cărei formă se schimbă continuu prin interacţiunea diferitelor structuri. Lumina, „material imaterial", vine să îmbogăţească dimensiunile artei cinetice. Spectacolele lumino-dinamice ale lui Schöffer (1953), coloanele de lumină ale lui **Heinz Mack** (începînd din 1956), baletul de lumină de **Otto Piene** (1959) reiau o tradiţie ale cărei origini coboară la arta lumînărilor în biserici practicată de danezul **Thomas Wilfred** (începînd din 1905), la „optofonica pianului" realizată de rusul **Vladimir Baranoff-Rossinie** (1919) sau la jocurile de lumini şi de reflexe puse în aplicare de **Hartwig, Hirschfeld-Mack** şi **Schwerdtfeger** în cadrul Şcolii *Bauhaus* (1922).

Alţi reprezentanţi ai artei cinetice includ şi activitatea spectatorului în opera lor. Astfel, **Jesus Rafael Soto** (născut în 1929) îşi invită publicul să traverseze o cameră de al cărei tavan sînt agăţate laţuri de nylon. Acţiunea publicului este singura în măsură să confere *Statuii penetrabile* (1971) caracterul său specific. Spectatorul şi opera de artă se constituie reciproc într-o unitate temporală.

Arta „acţiunii"

Găsim aici puncte comune cu *happening*-ul, o artă a „acţiunii" ale cărei începuturi coboară către sfîrşitul anilor '50. Artistul „pune în scenă" un eveniment la care privitorii sînt strîns asociaţi. **Allan Kaprow** (născut în 1927), care, în colaborare cu

Jonathan BOROFSKY (născut în 1942), *Omul cu ciocanul* (1991). Aluminiu (215 cm înălţime). Frankfurt pe Main, în faţa turnului Centrului de tîrguri şi saloane. © Dpa

Nicolas SCHÖFFER (născut în 1912), *Chronos 8* (1967). Duraluminiu, plexiglas, motoare electrice. © Muzeul naţional de artă modernă, Paris. Centrul Georges Pompidou. SPADEM, 1995

Fabrizio PLESSI (născut în 1940), *Roma 1987*. Documenta 8, Kassel. Plăci de marmură, 43 de ecrane, bandă rulantă (380 x 1000 x 700 cm).
© Claudio Franzini

Nam Jun PAIK, *T.V. – Buddha nr. X* (1982). Statuie a lui Buddha corean din secolul VII, ecran, pămînt, cameră video.
Colecţia Black, New York.

Robert SMITHSON (1938-1973), *Spiral Jetty in the Great Salt Lake* (1970). Statele Unite ale Americii. © Gerster/Rapho

muzicianul **John Cage** (1912-1992), se află la originea *happening*-ului, proclamă legătura strînsă care există între acest gen de artă şi viaţa cotidiană: *„Interacţiunea între actul uman şi realitatea cu care este confruntat omul ajunge astfel la punctul său culminant."* Scopul său este o percepere mai conştientă a realităţii. Desfăşurarea evenimentelor declanşate de artist depinde de reacţiile publicului implicat, iar sfîrşitul acestor evenimente este nesigur. În Europa, **Wolf Vostell** (născut în 1932) organizează acţiuni asemănătoare.

Happening-ul îşi trage rădăcinile din manifestările organizate de dadaişti în cafenelele-teatru. Într-un manifest din 1918 putem citi: *„Viaţa apare ca un haos simultan de zgomote, de culori şi de ritmuri ale spiritului..., reluat în întreaga sa realitate brutală."* *Happening*-urile, care s-au confruntat la început cu o amplă lipsă de înţelegere şi cu un refuz din partea publicului, au devenit un mijloc de protest social în cursul mişcărilor studenţeşti din 1968. Mişcarea „Fluxus", ale cărei origini le găsim în experienţele letonului **George Macciunas**, pune din nou la îndemîna artistului conceperea şi execuţia unor operaţiuni adesea incitante şi absurde (vezi p. 283). Festivalurile „Fluxus" sînt organizate, între altele, la Wiesbaden, Copenhaga şi Paris (1962). Încă din anii '70, denumirea de *Performance*• („performanţă") s-a impus pentru a desemna generic diferitele forme ale artei „acţiunii". Chemînd în memorie rituri iniţiatice, artistul, aproape asimilabil unui şaman•, caută să-l influenţeze pe spectator trezind în acesta un interes spontan.

Arta „acţiunii" exploatează toate resursele posibile ale imaginii, ale teatrului şi ale mijloacelor de comunicare în masă, fără a se preocupa de eventualele limite care ar exista între aceste forme de expresie. Scopul este ca, prin mijlocirea unor puneri în scenă absurde, şocante, pline de umor sau chiar cu trimitere la rituri, să fie reprezentată conştientizarea eului individual în lume, confruntat cu convenţiile sociale şi cu refulările sexuale. Instalaţia video a lui **Fabrizio Plessi***, care asociază lumina cu banda magnetică, este pur mediatică. Este vorba aici de un joc ironic şi înşelător în care spectatorul crede că asistă la căderea unei pietre în imaginea apoasă şi reflectantă a ecranelor. Coreanul **Nam Jun Paik*** (născut în 1932) nu se preocupă de caracterul trecător al lumii, ci mai degrabă de o experienţă temporală întru totul specifică. El pune faţă în faţă un Buddha autentic, simbol al eternităţii şi al nemişcării, cu imaginea sa video care, înregistrată în direct de o cameră de luat vederi, este determinată în timp.

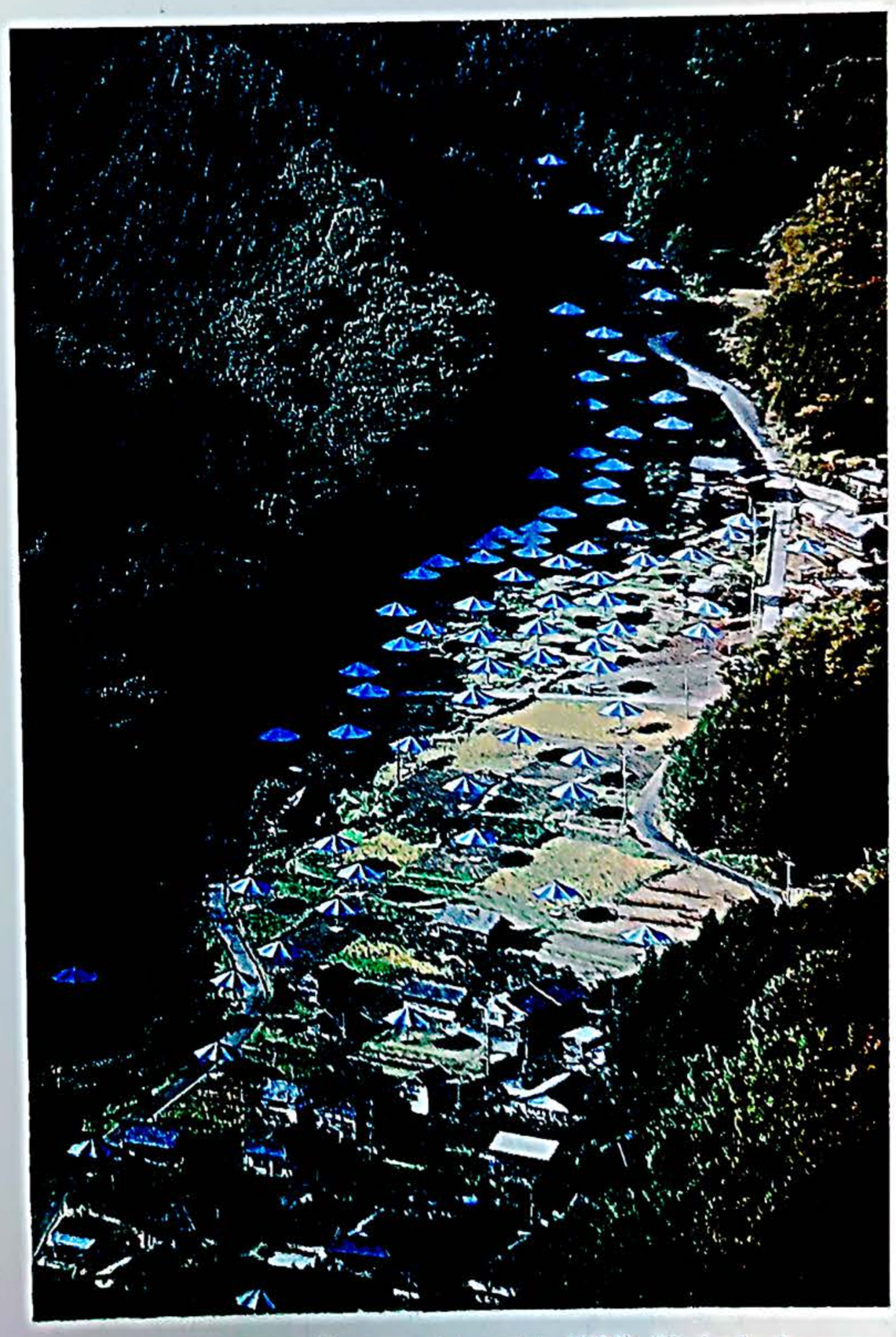
Cît despre artiştii curentului *land art*, aceştia înfăţişează efemerul şi schimbările în timp. **Robert Smithson*** realizează peisaje vaste situate în ţinuturi retrase. Peisajele sale artistice nu sînt menite să dureze; de-a lungul vremii, natura va distruge urmele intervenţiei umane. Alţi artişti îşi supun operele realizate în materii organice unui proces de modificare, lăsîndu-le,

Jochen GERZ (născut în 1940), *Le Prospectus du Transsibérien* (1977). Cameră (1020 x 1000 cm), scaune, plăci de ardezie, cenușă, bucăți de hîrtie scrisă. Documenta 6, Kassel. Colecția Muzeum Wiesbaden. © Nemeczek, Frankfurt

de exemplu, să fie atacate de mucegai (**Diter Roth, Harry Kramer**). Caracterul efemer al lumii temporale (şi deci al umanităţii), la care naturile moarte *(memento mori)* din secolul XVII trimiteau simbolic, este exprimat aici deschis şi direct.

Jochen Gerz* urmează drumul expresului Transsiberian la Moscova. Cu perdelele trase, el parcurge şaisprezece mii de kilometri dus-întors, aşezat pe banchetă, fără a coborî din tren. În cursul călătoriei, umple trei caiete de note, care vor fi arse simbolic la sfîrşitul expediţiei. Nimic nu-i atestă călătoria, cu excepţia a şaisprezece tăbliţe de ardezie pe care şi-a pus picioarele şi care i-au păstrat urma. Aceste bucăţi de ardezie sînt aşezate în faţa a şaisprezece scaune, formînd un pătrat, şi corespund celor şaisprezece zile de călătorie. Gerz este un reprezentant al „artei conceptuale“ *(concept art)*, curent care năzuieşte să facă opera de artă să ţîşnească în imaginaţia spectatorului oferindu-i cîteva obiecte rare, fotografii sau texte, pe baza cărora spectatorul trebuie să-şi imagineze opera prin asociaţii de idei.

Cu proiectul lor „Umbrele de soare, Japonia–SUA, 1984-1991“* *(The Umbrellas)*, artiştii americani Christo şi Jeanne-Claude organizează o operă de artă publică ce durează şase ani şi în timpul căreia, vreme de optsprezece zile, se deschid simultan, la Ibaraki, Japonia, şi în California, 3100 de umbrele de soare. Proiectul i-a costat pe artişti 26 de milioane de dolari. Procesul însuşi este la fel de important ca şi rezultatul său şi toţi participanţii sînt implicaţi. Mărturie a interferenţei dintre artă şi timp, opera de artă se inserează ca artefact temporal în curgerea vie a timpului.



CHRISTO şi JEANNE-CLAUDE (născuţi în 1935), *Umbrele de soare* (1984-1991). 3 100 de umbrele de soare albastre şi galbene, pînză de nylon şi aluminiu, Japonia-SUA. © Christo, 1991. Foto Gerster-Rapho

7000 de Stejari (1982)

Joseph BEUYS (1921-1986), Documenta 7, Kassel

Joseph BEUYS, *Cum se explică unui iepure mort tablourile.*
Performanță. Düsseldorf, 26 noiembrie 1965.
© Studio Walter Vogel, ADAGP, Paris 1995

În 1965, **Joseph Beuys** organizează o manifestare a grupului „Fluxus". Cu capul poleit cu aur și uns din belșug cu miere, artistul duce un iepure de-a lungul unei galerii de artă și îi arată tablouri și sculpturi*. Această acțiune cu caracter ritual este simbolică: mierea trimite la gîndirea reflexivă, iar iepurele simbolizează reîncarnarea. Beuys celebrează mai degrabă reprezentări totemice decît modele raționale de înțelegere. Cu ajutorul unor viziuni nonraționale despre lume, el vrea să elibereze legături asociative date uitării, pentru a dezvolta posibilitățile de reflecție și de acțiune ale omului din zilele noastre. El proclamă o înțelegere lărgită a artei care vede în toate domeniile vieții materia realizărilor artistice. „Arta este viața"; „Gîndirea este sculptura" – iată principalele sale teze.

7000 de copaci tineri, 7 000 de stele de bazalt. © Foto Lothar Koch

Operaţiunea *7000 de Stejari* reprezintă într-o anumită măsură o ilustrare a concepţiei artistului despre o „sculptură socială". Totodată, este o „sculptură temporală" (J. Stüttgen), care, înmagazinînd timpul şi cerînd timp, deoarece asociază un proces natural cu unul comandat de om, reflectă timpul într-o manieră diversificată. Cu toate că în cursul manifestărilor grupului „Fluxus", artistul execută o operaţiune în faţa unui public care se ţine la distanţă, *7000 de Stejari* depinde de participarea spectatorilor, fapt care îi conferă un caracter de utopie pozitivă şi, poate, disperată: realizarea proiectului cere ca, în timp, numeroase persoane să planteze stejari împreună cu stele de bazalt corespunzătoare. Procesul natural de creştere, care duce la dezvoltarea acestor tinere vlăstare, stă mărturie pentru o societate ce trebuie schimbată şi îmbunătăţită. Stelele de bazalt se află în relaţie cu timpul, ele vin de-a lungul a milioane de ani, din lava cîndva topită şi apoi solidificată; sînt un simbol al duratei, al siguranţei, al timpului care se scurge lent. Implantate în faţa muzeului Friedericianum, la Kassel, stelele formează un „orologiu de piatră", conceput pentru o durată limitată, deoarece scoaterea lor progresivă indică de fiecare dată plantarea unui alt copac. Fiecare arbore este însoţit de o stelă de bazalt menită la început să ocrotească planta tînără pînă ce aceasta devine un copac solid care, la rîndul său, depăşeşte înălţimea stelei şi îi oferă protecţie. Acţiunea începută de Beuys însuşi are nevoie de *timp* îndelungat şi a fost continuată de alţii. Abia în cursul celei de a opta expoziţii „Documenta", în 1987, văduva lui Beuys a plantat ultimul copac, la un an după moartea artistului.

Vladimir Evgrafovici TATLIN (1885-1953),
Monument pentru Internaționala a III-a.
Machetă realizată în 1920. Muzeul rus, Sankt Petersburg.
© APN-SPADEM, 1995

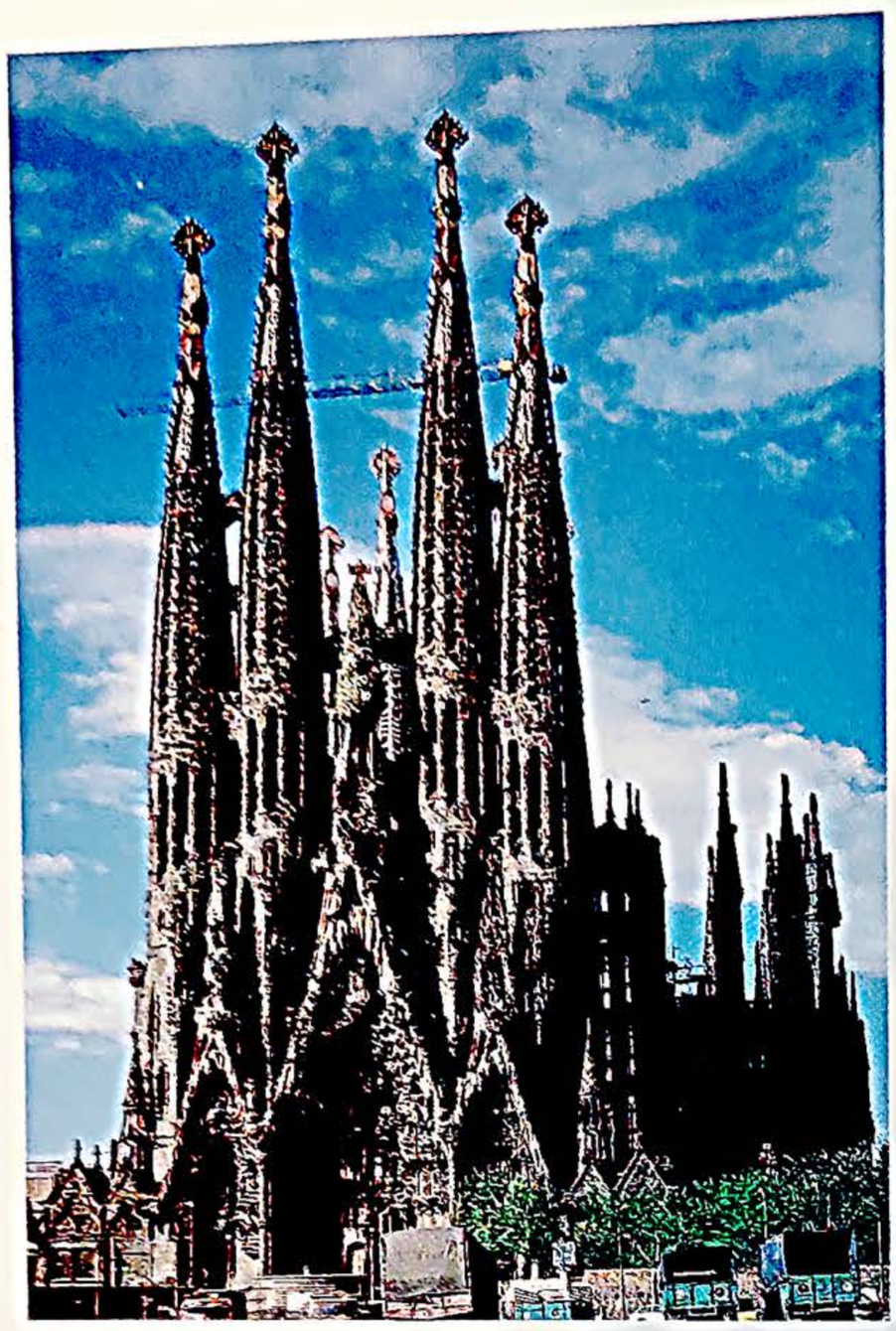
Capitolul 21

Artă şi funcţionalism: arhitectura şi designul

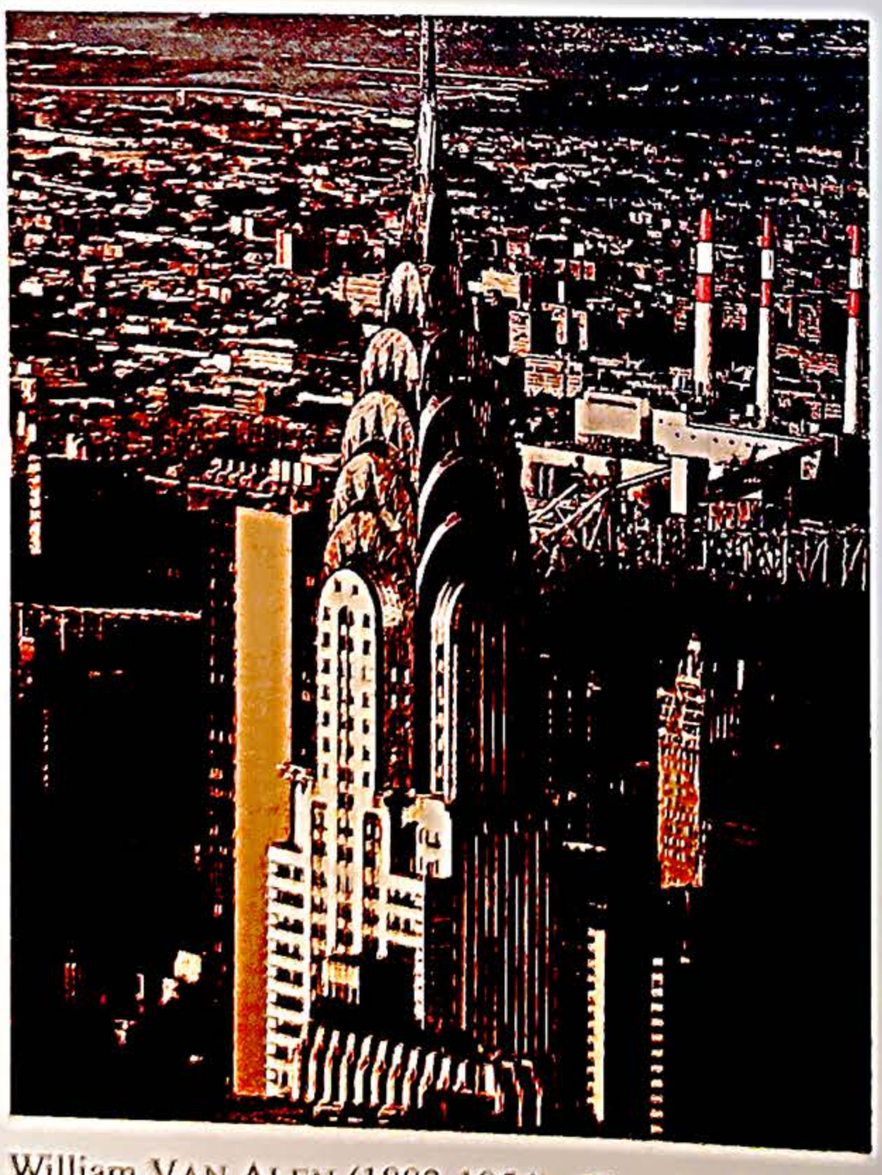
Vladimir Tatlin desenează în 1919 un turn care trebuia să slujească drept *Monument al Internaţionalei a III-a*. El vrea să construiască o structură din sticlă şi oţel, cu elemente rotitoare care puteau fi suspendate de structură şi care ar fi slujit de săli utilitare. Forma riguroasă corespunde principiilor constructivismului. Influenţa stilului „Art Nouveau" şi a „expresionismului" se resimte în observatorul astronomic construit de Erich Mendelsohn*. Dacă *Maşina mondială* a lui Tatlin este un omagiu adus erei tehnicii, construcţia masivă în beton armat a lui Mendelsohn, operă funcţională în slujba ştiinţei, trimite la teoria relativităţii a lui Einstein. Cele două turnuri sînt un simbol actual al arhitecturii moderne, a cărei estetică sobră, limpede şi fără înfloriturі se deosebeşte fundamental de eclectismul şi de caracterul patetic al secolului XIX. Căutarea unui stil nou este însoţită de folosirea unor noi materiale de construcţie, de noi modalităţi de a concepe arta şi de noi metode de a o produce. Ea este determinată şi de o schimbare a funcţiei arhitecturii, care se consideră acum în slujba societăţii. În 1928, declaraţia C.I.A.M. (Congresul Internaţional de Arhitectură Modernă) stipulează că arhitecţii *„sînt conştienţi de faptul că schimbările de structură care se înfăptuiesc în societate transformă şi clădirea, şi că modificarea noţiunilor legate de ordine, care sînt elemente constitutive ale ansamblului vieţii noastre intelectuale, se traduce şi ea printr-o modificare a noţiunilor legate de clădire."* Fermi convinşi că *„o arhitectură bună poate îmbunătăţi calitatea vieţii oamenilor"* (Hitchcock), arhitecţii dezvoltă în lumea întreagă un stil internaţional, care acţionează mai cu seamă în funcţie de destinaţia construcţiilor şi exercită o influenţă decisivă asupra arhitecturii secolului XX.

Erich MENDELSOHN (1887-1953), *Turnul Einstein*, Potsdam (1921).
© AGK/Erik Bohr

Abandonarea ornamentului



Antonio GAUDI (1852-1926), *La Sagrada Familia*, Barcelona. © Artephot/Roland



William VAN ALEN (1882-1954), *Chrysler Building* (1928-1930), New York. © Gérard Sioen/Agence Top

Construcţia sculpturală a catalanului **Antonio Gaudi***, cu forme ciudate care pun laolaltă modele ornamentale naturale şi elemente ale stilului neogotic şi manierist, este o prelungire unică şi excentrică a arhitecturii „Art nouveau“ pînă către 1926. Dar, în era tehnologiei, unduirile şi ornamentele florale ale stilului „Art nouveau“ nu-i mai satisfac pe mulţi arhitecţi, care consideră că frivolitatea ludică a acestuia este depăşită. Desigur, această artă se potrivea cu stilul anilor ’20, cînd ornamentaţia ritmică şi plină de vivacitate servea mai cu seamă la decorarea magazinelor şi a restaurantelor. Chiar **William Van Alden** decorase în stilul „Art Déco“ zgîrie-norul Chrysler*, de 77 de etaje, înălţat la New York la sfîrşitul anilor ’20. Inspirîndu-se din fantasticele *gargouilles* ale catedralelor gotice, el inserează emblema constructorului de automobile decorînd frizele cu capace de roată. Cu toate acestea, caracteristicile epocii indică o altă orientare. În cartea sa *Ornament şi crimă*, **Adolf Loos** scrie în 1908: *„Evoluţia culturii înseamnă suprimarea ornamentelor de pe obiectele de folosinţă curentă“*. De aceea şi lipseşte *Casa Steiner** de orice fel de decoraţiune exterioară. Loos se preocupă mai mult de structura interioară decît de aspectul exterior. Abandonarea ornamentului preconizată de el se întemeiază pe raţiuni economice şi estetice; motivarea sa este şi una de ordin moral, în măsura în care ornamentele simbolizează arhitectura reprezentativă pentru puterea secolului XX care nu se preocupă de problemele societăţii industriale de consum.

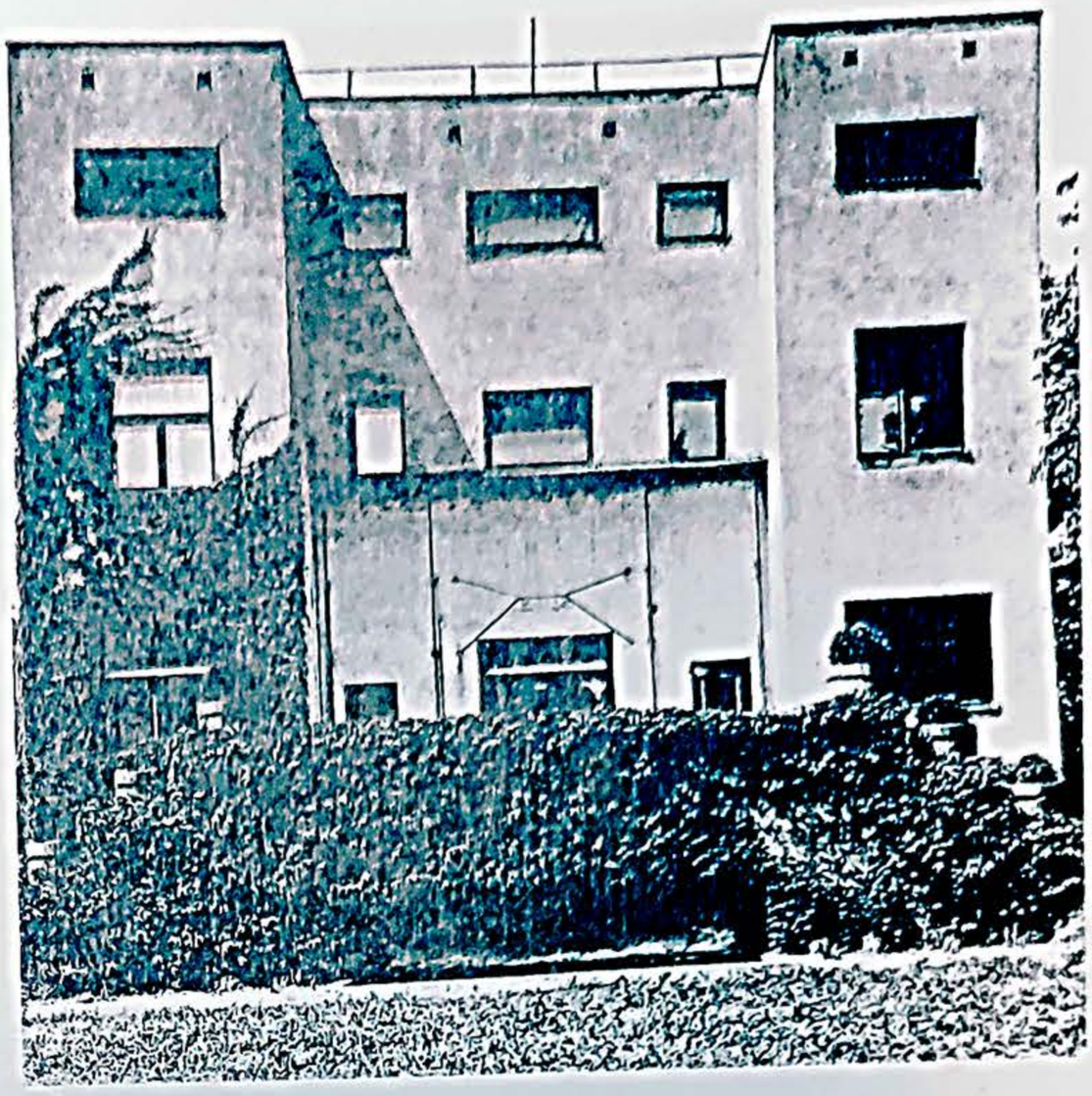
Folosirea materialelor noi accelerează apariţia unor construcţii raţionale şi standardizate, marcate de tehnica industrială. În Franţa, **François Hennebique** (1842-1921) experimentează betonul armat, un material ce poate să acopere spaţii întinse şi să capete orice formă prin turnare. În beton armat construieşte **Max Berg** *Jahrhunderthalle* (Hala secolului) la Wroclaw (Breslau, 1913), cu o cupolă avînd un diametru de 66 de metri; în 1932, pentru hangarele aeroportului Orly **Eugène Freyssinet**, foloseşte betonul pentru a realiza o deschidere de 80 m şi o înălţime de 56 m. De asemeni, sticla combinată cu armătură în fier şi beton stimulează imaginaţia arhitecţilor. Pavilionul din sticlă al lui **Bruno Taut** (1880-1938), prezentat în 1914 în timpul unei expoziţii la Köln, are o cupolă cu vitraj dublu, iar elementele componente ale zidurilor şi treptelor sînt din sticlă. Taut proclamă în 1919: *„De trei ori ura pentru imperiul nostru al non-violenţei!“*.

Frumuseţea, puritatea şi fragilitatea sticlei inspiră, după ororile primului război mondial, o arhitectură pacifistă.

Utopii arhitectonice

Taut şi alţi arhitecţi desenează oraşe şi turnuri utopice, puternic mecanizate, în sticlă, oţel şi beton şi concepute ca „palatele socialiste“ ale unei societăţi moderne, fără clase. Se pot cita ca exemple *Oraşul ideal* al lui **Ludwig Hilberseimer** (1924) sau *Planul vecin* al lui **Le Corbusier** (1925). Dar cea mai mare parte a acestor proiecte, în special planurile urbanistice sistematice şi funcţionale, nu vor depăşi niciodată stadiul unei planşe de desen.

Città nuova, oraşul viitorului, conceput de futurişti, nu trece de stadiul imaginaţiei. Conform autorilor manifestului arhitecturii futuriste (1914), entuziasmaţi de tehnică, el trebuia *„să fie asemeni unui mare şantier naval zgomotos şi, prin toate componentele, să fie alert, în mişcare şi dinamic“*. Unul dintre aceşti autori, **Antonio Sant'Elia*** imaginează, cu libertatea unui ilustrator de science-fiction, *„o metropolă a viitorului alcătuită din zgîrie-nori în trepte, artere de circulaţie pe mai multe nivele şi faţade de uzine care se înalţă semeţe.“*



Adolf LOOS (1870-1933), *Casa Steiner* (1910), Viena.
© Adolf Loos Archiv, Albertina graphic col., Viena.
SPADEM, 1995

Stilul internaţional

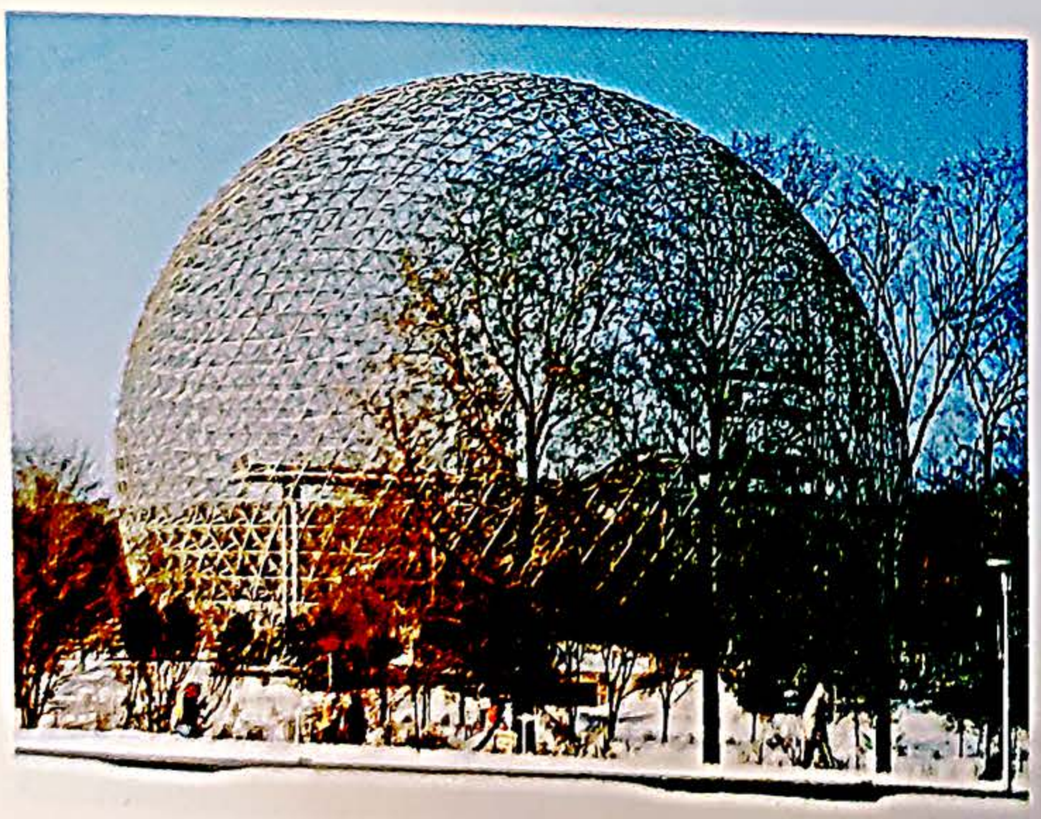
Paralel cu aceste roade ale imaginaţiei, după război se dezvoltă o arhitectură internaţională, trebuind să se consacre mai ales construirii de locuinţe şi de clădiri industriale; ea se doreşte a fi democratică. Rolul clădirilor, caracterizat prin simplitate şi rigoare, se reduce, în funcţie de destinaţia acestor construcţii, la cel al unei anvelope. Şcolile, spitalele, uzinele şi locuinţele trebuie să aibă un aspect care să corespundă funcţiei lor sociale. Un design fără înfloriturí, luminos şi standardizat, folosind materiale moderne precum oţelul, sticla şi betonul, şi punînd în aplicare tehnici industriale puţin costisitoare, nu trebuie să reflecte numai o lume dominată de tehnologie, ci să fie şi semnul unei responsabilităţi sociale colective. Exemplul tipic la care au lucrat mari arhitecţi precum **Ludwig Mies van der Rohe**, **Le Corbusier** şi **Walter Gropius** este *Weissenhofsiedlung*, construit la Stuttgart în 1927.

În 1919, Gropius pune bazele şcolii *Bauhaus* la Weimar şi preia conducerea ei. Această şcoală, care trebuia să capete o importanţă mondială, se va muta la Dresda în 1925* (p. 294). Începînd cu această dată, conducerea este preluată de **Hannes Meyer**, apoi, din 1930 şi pînă la desfiinţarea ei de către nazişti din motive politice şi ideologice, de **Ludwig Mies van der Rohe** (1886-1969). Creată iniţial pentru a înfăptui unitatea dintre artă şi artizanat, şcoala *Bauhaus* foloseşte tehnologii noi şi deschide calea unei producţii industriale. Gropius (1923) preconizează *„o arhitectură luminoasă, a cărei logică internă se propagă şi care să nu fie stînjenită de linii, faţade şi de tot felul de artificii“*.

Antonio SANT 'ELIA (1888-1916), proiect pentru *Città nuova* (1919).
© Museo Civico, Como

Walter GROPIUS (1883-1969), *Bauhaus* (1925), Dresda.
© Erik Bohr. Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Oscar NIEMEYER (născut în 1907), *Palatul Congresului*, Brasilia (1957-1960). © Dagli Orti



Richard Buckminster FULLER (1895-1983), *Pavilionul Statelor Unite* (1967), Montreal. © P. Hinous/Agence Top

În 1928, se înfiinţează în Elveţia Congresul internaţional de arhitectură modernă (C.I.A.M.), o asociaţie avînd ca obiectiv un urbanism economic şi social. Abia în 1956, după zece congrese, ea va fi desfiinţată. Făcînd parte din grupul arhitecţilor de la *Bauhaus*, americani precum **Philip Johnson** şi elveţianul **Charles Édouard Jeanneret**, alias **Le Corbusier**, dezvoltă o arhitectură modernă standardizată. În 1932, americanul **Henri Russel Hitchcock** regrupează lucrările acestui stil sub denumirea de *international style*. Un acoperiş plat, ziduri albe şi netede, ferestre în linie şi stîlpi: iată caracteristicile pentru „stilul internaţional“ care se vrea „o luptă pentru un nou stil de viaţă“ (Mies van der Rohe).

Uniformizarea pe scară mondială se opune emfazei naţionaliste a noilor dictaturi europene. Astfel, în anii '30, regimurile fasciste din Germania (vezi *Casa artei germane*, p. 299), din Italia şi Spania, precum şi din Uniunea Sovietică stalinistă ridică construcţii monumentale, în stil clasic.

Totuşi, după cel de-al doilea război mondial, oraşele distruse de bombardamente trebuie reconstruite rapid şi cu cheltuieli puţine, ceea ce corespunde principiilor stilului internaţional. Linia dreaptă, „chintesenţa raţiunii“, şi sticla, „chintesenţa zgîrie-norilor“ (Ludwig Mies van der Rohe), caracterizează arhitectura la fel ca în perioada anterioară războiului. Între 1957 şi 1960, **Lúcio Costa** şi **Oscar Niemeyer**, doi discipoli ai lui Le Corbusier, au putut realiza viziunea urbană a părinţilor stilului internaţional, prin construirea oraşului Brasilia*, noua capitală a Braziliei, care va fi, de altfel, un eşec: construcţiile monumentale grandioase se străduiesc să dea o imagine futuristă fotogenică; oraşul a uitat de oameni, şi viaţa adevărată se desfăşoară la periferii.

Victoria asupra funcţionalismului

Arhitectura pur funcţională conduce la o monotonie percepută mereu ca fiind ostilă oamenilor. Experienţele care lasă o puternică impresie estetică, precum sînt cupolele americanului **Richard Buckminster Fuller***, nu constituie excepţii. Ceea ce domină este construcţia marilor ansambluri de locuinţe anoste, împotriva cărora îşi face apariţia o opoziţie din ce în ce mai puternică, care, adăugată la o conştiinţă ecologică crescîndă, impune, după anii '70, o schimbare radicală a modului de gîndire.

În timp ce mai înainte numeroase monumente fuseseră demolate fără remuşcări, se trece acum la conservarea patrimoniului istoric, şi în Europa îşi face simţită prezenţa arhitecturii „de colaj“, apărută în Statele Unite, numită „postmodernism“. Ironică şi ludică, ea se bazează pe lucrări de referinţă ale stilurilor arhitecturale care reintegrează decorul şi culorile şi încearcă să acţioneze

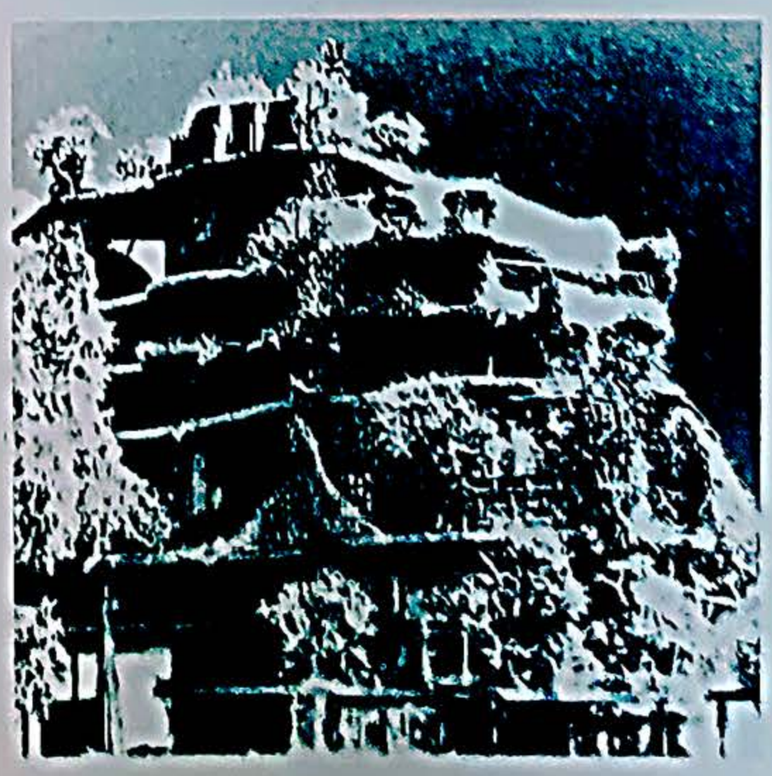
asupra sensibilităţii*. Protestul postmodernist dovedeşte că arhitectura funcţionalistă a secolului XX nu îşi putea satisface, în practică, exigenţele democratice utopice.

Le Corbusier însuşi condiţionase construcţia *Maşinii de locuit*, o locuinţă produsă în serie: *„Este esenţial să creăm o stare de spirit adecvată pentru ca oamenii să se poată simţi bine în astfel de locuinţe“*. Dar după *Vila Savoia**, care pune laolaltă rigoarea structurii şi libertatea spaţială, el construieşte case cubice pe care numeroşii săi detractori le găsesc fără suflet. Experimentul îndrăznit de **Frank Lloyd Wright** – *Casă deasupra cascadei** – este un exemplu de arhitectură organică: el încearcă să realizeze principiul „spaţiului care curge“ şi renunţă la încremenirea spaţiului interior. Astăzi se crede că proiectul lui Wright a pregătit calea pentru o arhitectură care a avut în vedere un funcţionalism limitat. Acelaşi tip de victorie îl vizează şi proiectul *Oko-Baumhaus** („casă-copac ecologic“) al lui **Frei Otto**. Întreaga suprafaţă a acestei clădiri este acoperită de verdeaţă. Razele de soare şi vîntul sînt captate, apele reziduale sînt strînse şi totul este refolosit. Ideea este aceea a realizării unui peisaj de locuire care să corespundă individualităţii şi nevoilor locuitorilor săi şi care să încerce reconcilierea clădirii cu omul şi cu natura.

Michael GRAVES (născut în 1934), desen pentru *Imobilul Serviciilor Publice din Portland* (1980), Oregon.
© Michael Graves, arhitect

LE CORBUSIER (1887-1965),
Vila Savoia (1929-1931), Poissy.
© Marc Tulane/Agence Top. SPADEM, 1995

Frank Lloyd WRIGHT (1896-1959),
Casă deasupra cascadei (1936). Bear Run, Pennsylvania. © R. Bryant/Archipress/Arcaid



Frei OTTO
(născut în 1925),
Casă ecologică
(1980), machetă.
© Deutsche Verlag. Amstalt, Stuttgart

Fotoliu roşu şi albastru (1918)

Gerrit Thomas RIETVELD (1888-1964), Stedelijk Museum, Amsterdam

© Cassina, Milano. SPADEM, 1995

*Fotoliul roşu şi albastru** de Rietveld este construit din bucăţi de lemn pictat, prefabricate industrial. Văzîndu-l, ştii că este tare, potrivnic anatomiei, într-un cuvînt foarte incomod. Această formă primă, riguroasă şi puristă, nu este utilizabilă ca scaun decît dacă este însoţită de altceva. Este şi cazul scaunelor din tuburi de oţel ale lui Breuer* (1925), Mies van der Rohe* (1927) sau ale grupului Le Corbusier–Perriand*. Fotoliul lui Rietveld seamănă mai degrabă cu un obiect în relief, un model abstract, sau cu demonstrarea unui principiu artistic. Gerrit Thomas Rietveld, originar din Utrecht, ebenist, arhitect, membru cofondator al C.I.A.M. în 1928, este şi membru al grupului *De Stijl* (1919-1931). Limitîndu-se la a lucra doar cu o singură formă – dreptunghiul – şi doar cu culorile primare, el a făcut, prin scaunul său, ca limbajul universal al prietenului său, pictorul Piet Mondrian, să treacă de la două la trei dimensiuni.

În prima sa operă arhitecturală* regăsim acelaşi limbaj riguros al formelor. Elemente lineare colorate reiau în egală măsură culorile primare. Acestea din urmă accentuează izolarea suprafeţelor gri şi albe şi dau ansamblului, ca în cazul scaunului, caracterul unui asamblaj de piese constitutive. Pe urmele artiştilor de la *Bauhaus*, dar de o manieră mai radicală, Rietveld anulează, printr-un concept artistic de bază, demarcaţia între design, arhitectură şi artă. Reconcilierea între artă şi artizanat, aşa cum a preconizat-o Van de Velde, îi inspiră lui Rietveld împăcarea artei cu producţia industrială.

Gerrit Thomas RIETVELD, *Casa Schröder* (1924), Utrecht (Olanda).
© Michel Denance/Archipress. SPADEM. 1995

Marcel BREUER, *Fotoliu Wassily* (1925). Tuburi, oţel, piele. Muzeul de arte decorative, Paris. © L. Sully-Jaulmes

Ludwig MIES VAN DER ROHE, *MR* (1927). Tub de oţel cromat, piele de viţel. Muzeul de arte decorative, Paris. © L. Sully-Jaulmes

LE CORBUSIER, Charlotte PERRIAND, *Fotoliu* (1928). Tub de oţel cromat, piele de mînz. Muzeul de arte decorative, Paris. © L. Sully-Jaulmes. SPADEM, 1995

Ca reacţie la era designului, artiştii contemporani pun stăpînire asupra obiectului „scaun" şi lasă să acţioneze propria lor creativitate, asemeni lui **Robert Filliou, Antoni Tàpies, Günther Uecker...** care aduc obiectul utilitar la rangul de sculptură-instalaţie.

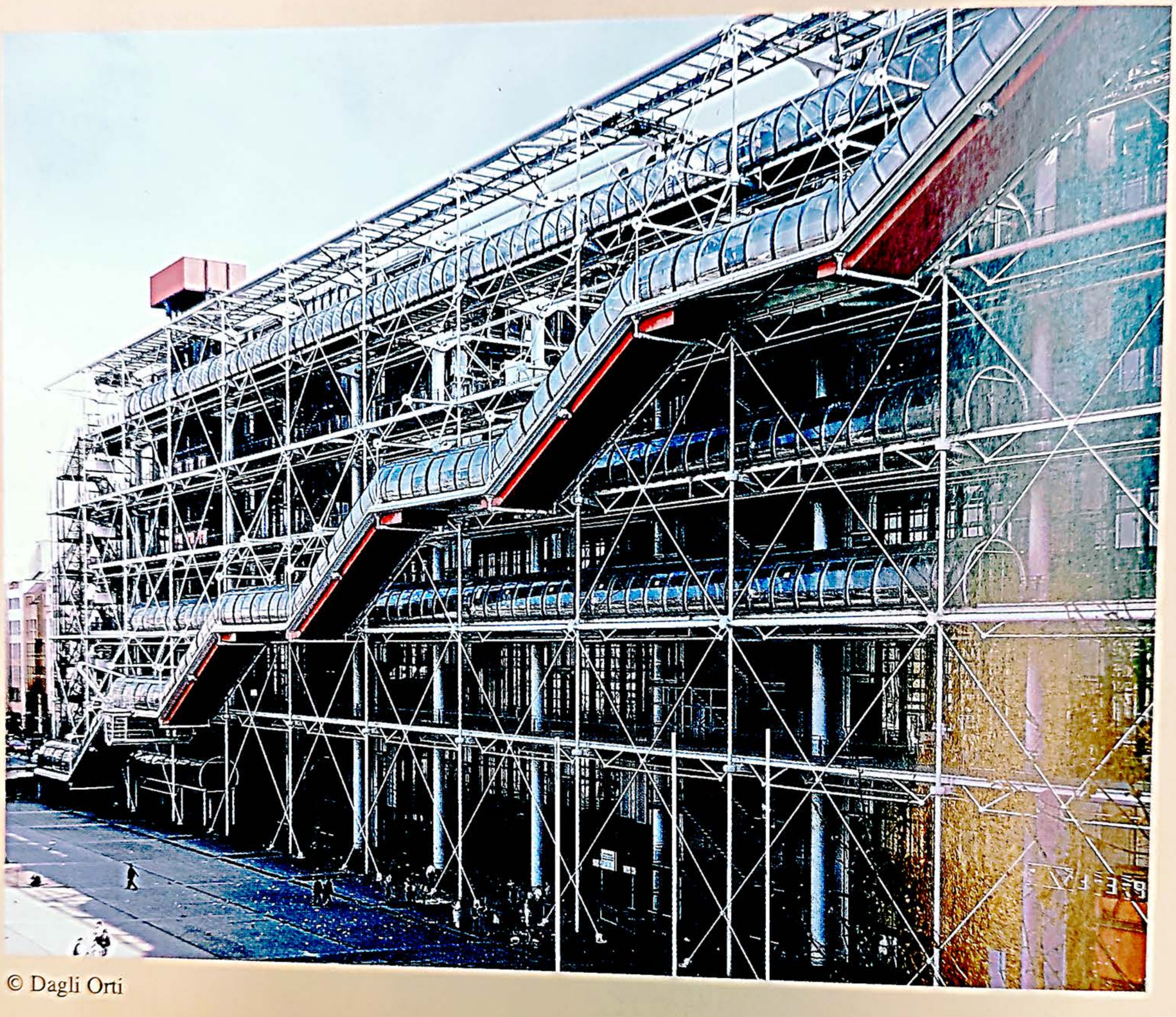
Robert FILLIOU, *Scaunul* (1969)

Antoni TÀPIES, *Scaun acoperit cu pînză* (1970).
© Fundaţia Tàpies, Barcelona. ADAGP, Paris 1995

Günther UECKER, *Scaun cu cuie* (1963)

Centrul naţional de artă şi cultură Georges Pompidou (1977, Paris)

Renzo PIANO, Richard ROGERS



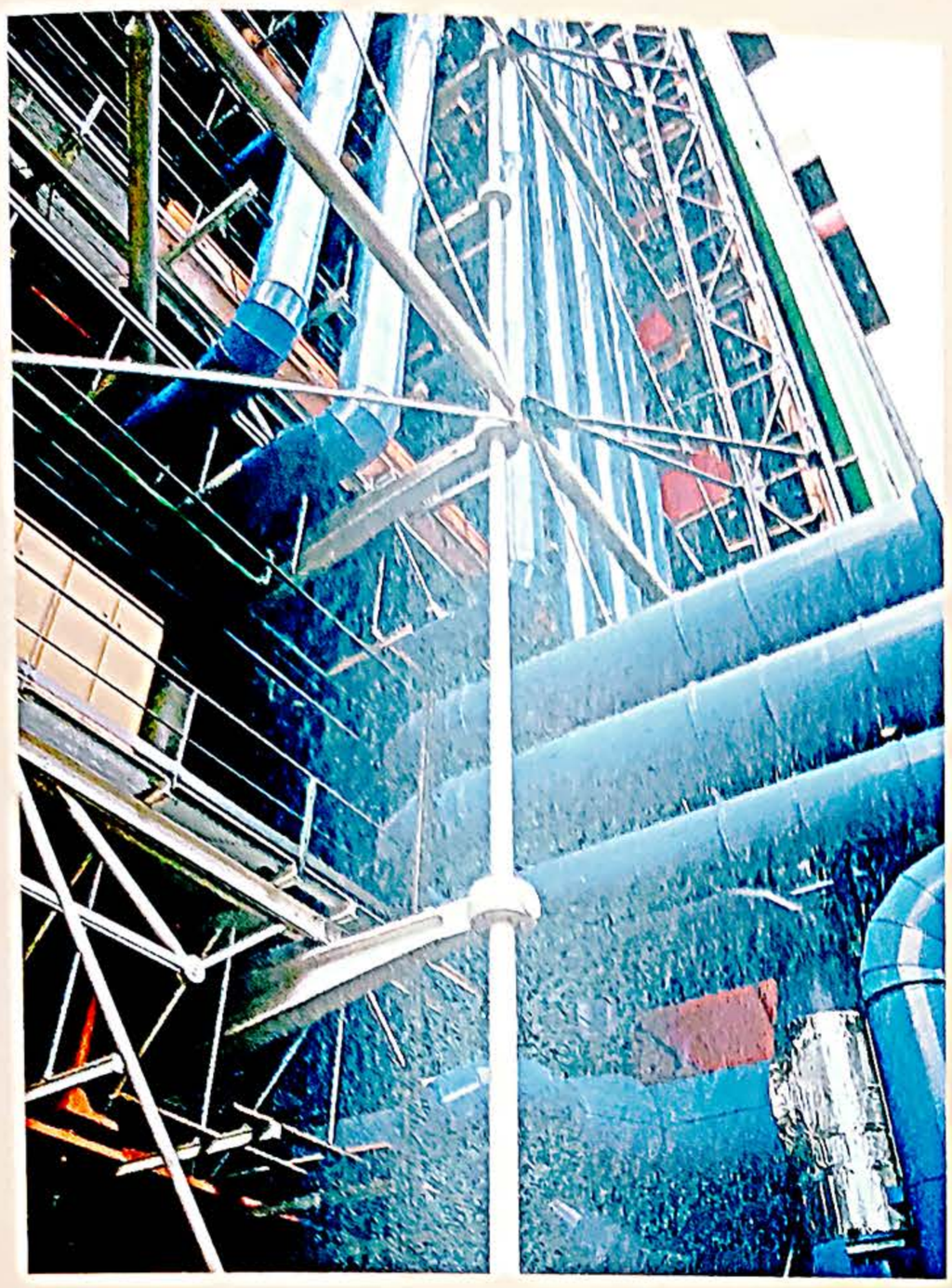
© Dagli Orti

*Centrul naţional de artă şi cultură** ridicat în centrul istoric al Parisului, pe platoul Beaubourg, în apropierea complexului renovat al Halelor, se vrea în mod simbolic legat de timp, ca emblemă a tehnologiei moderne. Proiectul, selecţionat în urma unui concurs internaţional, aparţine arhitecţilor Renzo Piano şi Richard Rogers. El se articulează în jurul ideii de „cutie" de sticlă în terase, al cărei interior mobil şi adaptabil diferitor întrebuinţări şi spaţii poate relua toate aspectele creaţiei artistice actuale. Nu este vorba de un „templu al Muzelor", ci de un loc plin de viaţă, pentru întîlnirea dintre oameni şi pentru găsirea inspiraţiei. Totuşi, realizarea finală se deosebeşte mult de proiectul iniţial. Cutia de sticlă nu este suspendată, ci ancorată în pămînt; planşeele celor şase etaje, care trebuiau să fie mobile, sînt de fapt fixate solid. Scările rulante şi sistemele de alimentare şi de transport nu mai sînt aşezate în exterior din necesităţi funcţionale, ci din motive estetice. Ansamblul produce un efect vesel şi ludic, prin tuburile sale colorate, prin transparenţa „intestinelor" de-a lungul cărora trec

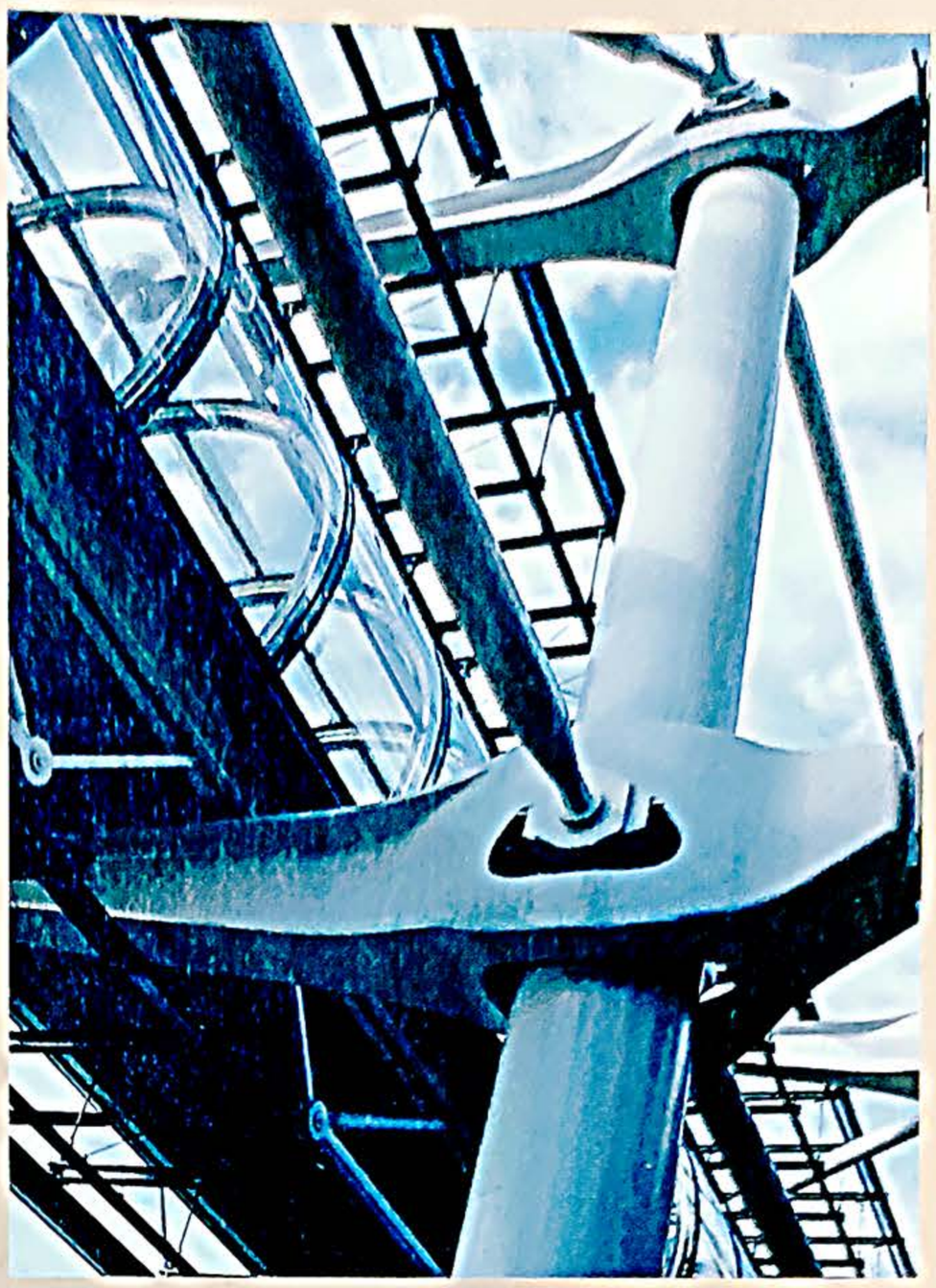
© Dagli Orti

*Centrul naţional de artă şi cultură** ridicat în centrul istoric al Parisului, pe platoul Beaubourg, în apropierea complexului renovat al Halelor, se vrea în mod simbolic legat de timp, ca emblemă a tehnologiei moderne. Proiectul, selecţionat în urma unui concurs internaţional, aparţine arhitecţilor Renzo Piano şi Richard Rogers. El se articulează în jurul ideii de „cutie“ de sticlă în terase, al cărei interior mobil şi adaptabil diferitor întrebuinţări şi spaţii poate relua toate aspectele creaţiei artistice actuale. Nu este vorba de un „templu al Muzelor“, ci de un loc plin de viaţă, pentru întîlnirea dintre oameni şi pentru găsirea inspiraţiei. Totuşi, realizarea finală se deosebeşte mult de proiectul iniţial. Cutia de sticlă nu este suspendată, ci ancorată în pămînt; planşeele celor şase etaje, care trebuiau să fie mobile, sînt de fapt fixate solid. Scările rulante şi sistemele de alimentare şi de transport nu mai sînt aşezate în exterior din necesităţi funcţionale, ci din motive estetice. Ansamblul produce un efect vesel şi ludic, prin tuburile sale colorate, prin transparenţa „intestinelor“ de-a lungul cărora trec

Paul Ludw
Casa artei
© Müller-



Faţadă „tehnică“ cu tuburi aparente.
© Remy Poinot/Pix



Element de suport pentru planşee şi galerie de circulaţie a vizitatorilor. © Doisneau-Rapho

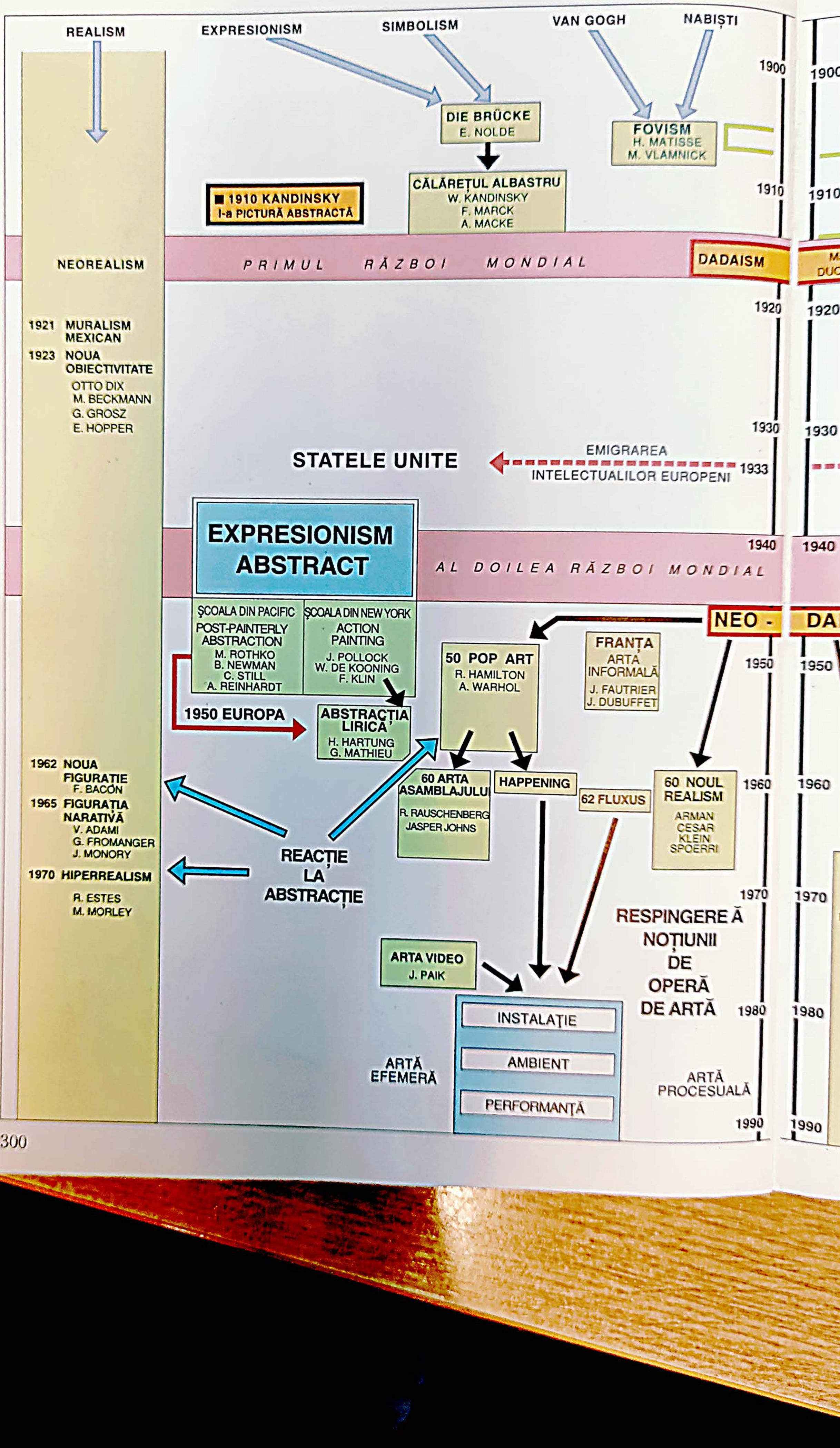
scări rulante, şi prin structura generală a acestei „uzine culturale“.

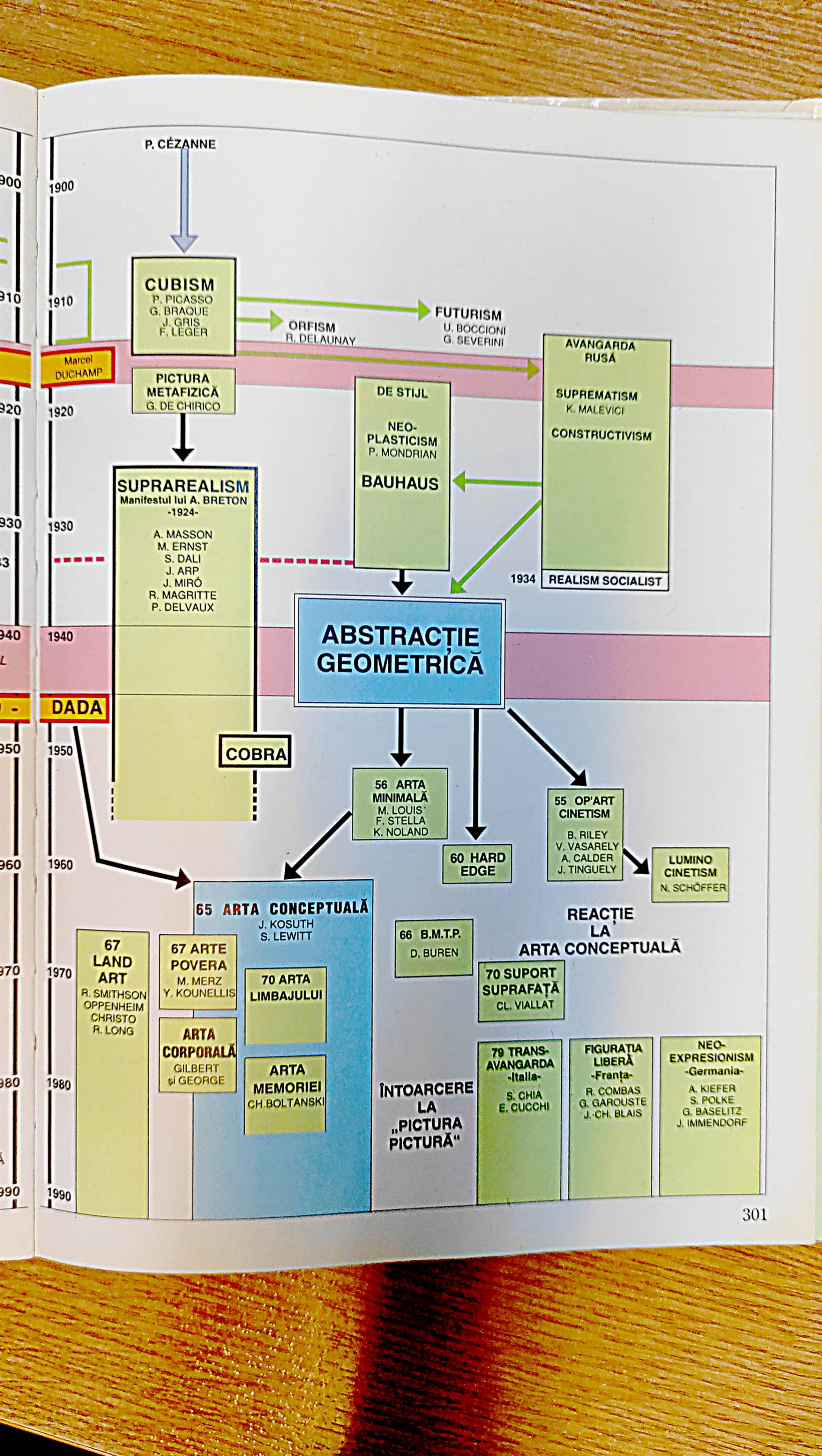
În vreme ce, din raţiuni de formă, de funcţionalitate şi de costuri mici de producţie, construcţia de locuinţe şi de spaţii industriale este caracterizată de o estetică purist uniformă, arhitecţii se bucură, din contră, de o mare libertate în proiectarea unor lucrări destinate artei, culturii şi sportului.

Casa artei germane de **Paul Ludwig Troost,** construită în stilul clasic după moartea acestuia, a devenit prima clădire monumentală a regimului nazist, un templu al Muzelor conceput spre a fi atemporal şi care excludea orice element legat de vreo epocă anume, asemeni decoraţiunilor sau urmelor vizibile ale tehnicilor arhitecturale moderne. Din contra, spiritul ludic al arhitecturii postmoderne este reprezentat de *Muzeul de artă modernă* din Frankfurt pe Main, lucrare în plan triunghiular a arhitectului vienez **Hans Hollein***, a cărei înfăţişare originală şi bine individualizată a făcut din ea o operă de artă.

Paul Ludwig Troost (1878-1934), *Casa artei germane* (1933), München.
© Müller-Grieff/Bavaria

Hans Hollein, *Muzeul de artă modernă* (1983), Frankfurt pe Main.
© Rudolf Nagel


REALISM
EXPRESIONISM
SIMBOLISM
VAN GOGH
NABIȘTI
1900
DIE BRÜCKE
E. NOLDE
FOVISM
H. MATISSE
M. VLAMNICK
1910
■ 1910 KANDINSKY
I-a PICTURĂ ABSTRACTĂ
CĂLĂREȚUL ALBASTRU
W. KANDINSKY
F. MARCK
A. MACKE
NEOREALISM
PRIMUL RĂZBOI MONDIAL
DADAISM
1920
1921 MURALISM MEXICAN
1923 NOUA OBIECTIVITATE
OTTO DIX
M. BECKMANN
G. GROSZ
E. HOPPER
1930
STATELE UNITE
EMIGRAREA INTELECTUALILOR EUROPENI
1933
1940
EXPRESIONISM ABSTRACT
AL DOILEA RĂZBOI MONDIAL
ȘCOALA DIN PACIFIC
POST-PAINTERLY ABSTRACTION
M. ROTHKO
B. NEWMAN
C. STILL
A. REINHARDT
ȘCOALA DIN NEW YORK
ACTION PAINTING
J. POLLOCK
W. DE KOONING
F. KLIN
NEO -
DA
50 POP ART
R. HAMILTON
A. WARHOL
FRANȚA
ARTĂ INFORMALĂ
J. FAUTRIER
J. DUBUFFET
1950
1950 EUROPA
ABSTRACȚIA LIRICĂ
H. HARTUNG
G. MATHIEU
1962 NOUA FIGURATIE
F. BACON
1965 FIGURAȚIA NARATIVĂ
V. ADAMI
G. FROMANGER
J. MONORY
1970 HIPERREALISM
R. ESTES
M. MORLEY
REACȚIE LA ABSTRACȚIE
60 ARTA ASAMBLAJULUI
R. RAUSCHENBERG
JASPER JOHNS
HAPPENING
62 FLUXUS
60 NOUL REALISM
ARMAN
CESAR
KLEIN
SPOERRI
1960
1970
RESPINGEREA NOȚIUNII DE OPERĂ DE ARTĂ
ARTA VIDEO
J. PAIK
1980
ARTĂ EFEMERĂ
INSTALAȚIE
AMBIENT
PERFORMANȚĂ
ARTĂ PROCESUALĂ
1990


900
910
920
930
940
950
960
970
980
990
1900
1910
1920
1930
1940
1950
1960
1970
1980
1990
P. CÉZANNE
CUBISM
P. PICASSO
G. BRAQUE
J. GRIS
F. LEGER
ORFISM
R. DELAUNAY
FUTURISM
U. BOCCIONI
G. SEVERINI
Marcel DUCHAMP
PICTURA METAFIZICĂ
G. DE CHIRICO
AVANGARDA RUSĂ
SUPREMATISM
K. MALEVICI
CONSTRUCTIVISM
DE STIJL
NEO-PLASTICISM
P. MONDRIAN
BAUHAUS
1934
REALISM SOCIALIST
SUPRAREALISM
Manifestul lui A. BRETON
-1924-
A. MASSON
M. ERNST
S. DALI
J. ARP
J. MIRÓ
R. MAGRITTE
P. DELVAUX
ABSTRACȚIE GEOMETRICĂ
DADA
COBRA
56 ARTA MINIMALĂ
M. LOUIS
F. STELLA
K. NOLAND
60 HARD EDGE
55 OP'ART CINETISM
B. RILEY
V. VASARELY
A. CALDER
J. TINGUELY
LUMINO CINETISM
N. SCHÖFFER
65 ARTA CONCEPTUALĂ
J. KOSUTH
S. LEWITT
REACȚIE LA ARTA CONCEPTUALĂ
66 B.M.T.P.
D. BUREN
70 SUPORT SUPRAFAȚĂ
CL. VIALLAT
67 LAND ART
R. SMITHSON
OPPENHEIM
CHRISTO
R. LONG
67 ARTE POVERA
M. MERZ
Y. KOUNELLIS
70 ARTA LIMBAJULUI
ARTA CORPORALĂ
GILBERT și GEORGE
ARTA MEMORIEI
CH.BOLTANSKI
ÎNTOARCERE LA „PICTURA PICTURĂ“
79 TRANS-AVANGARDA
-Italia-
S. CHIA
E. CUCCHI
FIGURAȚIA LIBERĂ
-Franța-
R. COMBAS
G. GAROUSTE
J.-CH. BLAIS
NEO-EXPRESIONISM
-Germania-
A. KIEFER
S. POLKE
G. BASELITZ
J. IMMENDORF

Glosar

Semnul * trimite la o definiţie care figurează în glosar.

A

Abrazură
Evazare spre interior sau exterior a spaţiului dintre montanţii unei ferestre.

Absidă
Spaţiu semicircular sau poligonal situat în spatele altarului într-o biserică.

Absidiolă
Absidă* mică ce se deschide spre deambulatoriu sau spre transept.

Abstract
În artele plastice, reprezentare fără referire la lumea reală.

Academie
– Instituţie care coordonează învăţarea artelor plastice şi a arhitecturii. Ea impune, în general, propria definiţie a „frumosului“ în artă. Termenul „artă academică“ se referă la creaţiile rămase foarte tradiţionale.
– Reprezentare în pictură, desen sau modelaj a unui model nud, cu titlul de studiu.
– Atelier particular în care se învaţă artele frumoase.

Acrilic
Culoare produsă recent pe bază de răşini sintetice (se foloseşte în amestec cu apă). Ea permite, într-o oarecare măsură, obţinerea unor efecte picturale asemănătoare picturii în ulei: materie păstoasă, efecte de transparenţă etc. Poate fi utilizată cu aerograful, pentru a da suprafeţei un aspect foarte neted, realizat impecabil.

Acuarelă
Culoare alcătuită din 2/3 pigment colorat şi 1/3 clei (gumă arabică). Se foloseşte cu multă apă. Albul se obţine lăsînd „la o parte“ suprafeţele nepictate, iar culorile deschise – prin jocul dintre transparenţa acuarelei şi fondul alb al hîrtiei.

Agora
Piaţă publică în Grecia antică.

Amforă
Vas pentru păstrarea uleiului sau a vinului; deseori, fundul vasului se termină cu un vîrf ascuţit.

Amvon
Într-o biserică, mică tribună supraînălţată la care se ajunge pe o scară, şi de la care preotul se adresează credincioşilor.

Anamorfoză
Deformare a reprezentării realităţii obţinută prin efectul unei oglinzi deformante. Obiectul reprezentat îşi reia aspectul normal atunci cînd este privit dintr-un anumit unghi.

Anluminură
Într-un manuscris, decoraţie pictată, destinată să înfrumuseţeze o literă iniţială, o margine sau toată pagina. Se întîlneşte îndeosebi în cărţile religioase din Evul Mediu.

Antropomorf
Reprezentare avînd caractere mai mult sau mai puţin omeneşti.

Apadana
Sala mare a tronului în palatele persane.

Apareiaj
Mod de tăiere şi de asamblare a elementelor unei zidării.

Aplat
Strat de culoare a cărui grosime rămîne neschimbată pe toată întinderea.

Artă ambientală
În arta contemporană, componentă a atitudinii artiştilor care vor să se elibereze de limitele impuse de suportul tradiţional pentru a extinde actul creator asupra spaţiului ambiental. Artistul încearcă să pună în relaţie opera de artă şi lumea reală.

Arte aplicate
Creaţii artistice în domeniile care privesc viaţa oamenilor. Exemple: mobilier, ceramică, orfevrărie, vitraliu etc. Uneori sînt denumite „arte minore“ în opoziţie cu „artele majore“ – pictura şi sculptura.

Asamblaj
Modalitate de creaţie în care sînt asociate mai multe elemente tridimensionale de origini diferite sau materiale disparate luate din mediul înconjurător.

Atic
Etaj terminal situat deasupra unei faţade, uneori peste antablament. Acest nivel este mai scund decît etajele inferioare.

Atriu

Camera principală într-o casă romană; ulterior, curte închisă înconjurată de un portic, precedînd intrarea într-o bazilică paleocreştină. A dat naştere claustrului.

August

Titlu dat împăraţilor romani care le conferă un caracter sacru.

Aureolă

Disc luminos care înconjoară capul anumitor personaje, pentru a marca sfinţenia lor.

B

Bandă lombardă

Serie de ornamente în formă de feston plasate în partea de sus a unui perete.

Baptisteriu

Încăpere anexă sau edificiu situat în apropierea unei biserici catolice, în care se găseşte un mic bazin numit „cuvă baptismală“ (cristelniţă, la ortodocşi) în care se celebrează botezul prin scufundare completă.

Bazilică

La romani, edificiu civil unde aveau loc procesele publice civile sau penale şi unde se făceau tranzacţii comerciale. În lumea paleocreştină, biserică a cărei construcţie reia planul edificiului roman: plan rectangular divizat în trei nave printr-un şir de coloane. Astăzi, biserică importantă sau biserică construită pe locul unde s-a întîmplat un miracol.

Biserică-hală

Biserică în care cele trei nave (centrală şi colaterale) au aceeaşi înălţime, ceea ce dă naştere unei structuri generale cu un caracter profund unitar.

Bistru

Pigment brun-închis extras din funingine, folosit ca laviu* în secolele XVI şi XVII.

Boltă barlongă

Vută pe încrucişarea ogivelor, al cărui plan formează un dreptunghi prelungit, în sens perpendicular pe direcţia navei.

Boltă în evantai

Dispunere a unui mare număr de nervuri raionante pe o boltă plecînd de la un stîlp. Aceste nervuri formează un evantai care acoperă toată suprafaţa bolţii. Utilizată în goticul tîrziu englez.

Boltă sixpartită

Vută pe încrucişarea ogivelor care primeşte, pentru a o consolida, o nervură transversală suplimentară, paralelă cu arcurile care dublează bolta.

Bolţar

Piatră tăiată trapezoidal, constituind unul dintre elementele unui arc.

Bosaj

Mod de a tăia pietrele care lasă la vedere blocuri prost degroşate şi cu mai multe feţete convexe (în special la baza edificiilor).

C

Caligrafie

Scriere foarte îngrijită, elegantă şi ornamentată, executată de către caligrafi.

Camaieu

Pictură realizată prin utilizarea unei singure culori cu mai mult sau mai puţin alb sau negru. Camaieul în gri se numeşte „grisaille“.

Campanilă

Turn-clopotniţă situat lîngă o biserică.

Canon

Ansamblu de proporţii armonioase, definite printr-un sistem de norme. Căutarea unui ideal a fost diferită în timp şi spaţiu. Exemplu: canonul unei statui greceşti clasice.

Cariatidă

Statuie feminină care îndeplineşte rolul unei coloane. Cînd este vorba despre o sculptură înfăţişînd un bărbat se foloseşte cuvîntul „atlant“.

Carton

Desen pregătitor, executat în mărime naturală.

Cartuş

Ancadrament destinat înscrierii unor iniţiale, blazoane sau modele decorative.

Catedrală

Biserică în care se află scaunul episcopal al unei dioceze.

Cátedră

– Tron arhieresc.

– Estradă de pe care, într-o biserică catolică, sînt citite texte evanghelice.

Ceară pierdută

Veche tehnică de turnare în bronz a statuilor. În jurul unui sîmbure central de argilă, sculp-

torul aşterne un strat subţire de ceară în care realizează formele statuii. Totul este apoi acoperit cu un tipar exterior din argilă. Bronzul topit se toarnă prin partea de sus a tiparului şi ia locul formei din ceară. Spărgînd tiparul exterior, se ajunge la statuie. Această tehnică nu permite decît obţinerea unei singure probe, căci statuia este *în ceară pierdută*.

Cella

Sală centrală a unui templu grecesc, apoi roman, în care se afla statuia zeului protector. Această sală este numită uneori „naos".

Champlevé

– Smalţ turnat în alveolele săpate în suprafaţa metalului (la emailuri).

– Motive ornamentale sculptate pe un fond uşor adîncit şi umplut cu mastic negru sau cu pastă de sticlă colorată (la basoreliefuri în piatră).

Cheie

Bolţarul părţii centrale a unui arc; piatră aşezată ultima, care încheie sistemul de boltire.

Cheie de boltă

Element din piatră aşezat la întretăierea nervurilor unei bolţi. În stilul gotic tîrziu, ea se transformă într-o cheie agăţată (pandantă)*.

Cheie pandantă

Piatră aşezată în punctul de întîlnire al nervurilor unei bolţi şi ale cărei sculpturi se prelungesc sub forma unei stalactite.

Cina

Reprezentare a ultimei mese luate de Christos împreună cu Apostolii săi, cu prilejul căreia a introdus euharistia.

Clarobscur

Tehnică ce presupune un ecleraj special (lumînare, sfeşnic, proiector...) permiţînd alăturarea zonelor foarte luminoase cu cele lăsate într-o umbră profundă.

Clasic

Caracterizează operele Antichităţii greco-romane; prin extensie, defineşte creaţii care fac referire la Antichitate sau cele care urmează o tradiţie.

Claustru

Curte de formă pătrată situată într-o mănăstire. Este înconjurat de o galerie cu arcade permiţînd circulaţia între diferite clădiri ale comunităţii religioase.

Colaj

Realizare puţin rezistentă, în care unele materiale luate din mediul înconjurător (hîrtie, ţesături etc.) sînt incorporate direct în execuţia plastică. (Colajul nu trebuie confundat cu fotomontajul*).

Colegială

Biserică avînd un consiliu de canonici, fără a fi catedrală.

Coloană

Element de susţinere de formă cilindrică. Atunci cînd este pe jumătate încastrată într-un zid, se numeşte „coloană angajată". Se deosebeşte de stîlp*.

Colonadă

Galerie mărginită de coloane, care înconjoară exteriorul unui edificiu sau al unei pieţe, ceea ce o deosebeşte de peristil*.

Conceptual

Arta conceptuală propune o reflecţie asupra operei de artă. Realizarea lucrării nu mai constituie scopul creaţiei artistice. În arta conceptuală, numai ideea este importantă.

Consolă

Element din piatră care iese în afara unui perete, servind ca suport.

Contrafort

Stîlp masiv, pătrat, din piatră, care sprijină latura exterioară a unui zid, pentru a-l consolida.

Cor

Parte a unei biserici catolice situată dincolo de transept şi care adăposteşte altarul. Corul este rezervat numai clerului. El se compune dintr-o absidă şi una sau mai multe travee.

Criptă

Biserică sau construcţie subterană situată sub corul bisericii. Serveşte adesea ca lăcaş de înmormîntare.

Crochiu

Desen rapid, executat după natură.

Cronofotografie

Tehnică ce permite obţinerea unei serii de clişee urmărind descompunerea unei mişcări.

Croşetă

Ornament în piatră, sculptat sub formă de crosă vegetală, plasat uneori pe muchiile unui element arhitectural.

Cruce greacă

Cruce ale cărei braţe, egale ca lungime, se încrucişează în centru.

Cruce latină
Cruce a cărei orizontală este mai scurtă decît elementul vertical.

Crucea Sfîntului Andrei
Cruce ale cărei braţe, egale ca lungime, sînt dispuse pe diagonală (în formă de X).

D

Decalcomanie
Tehnică inventată de pictorul Oscar DOMINGUEZ şi utilizată de suprarealişti. Constă în valorificarea controlată a petelor de cerneală sau de vopsea întinse prin presare.

Diafragmă
Într-o biserică catolică, zidul transversal pe navă, susţinut de un arc. Desparte bolta în mai multe părţi care corespund traveelor.

Diptic
Lucrare pictată sau sculptată pe două panouri fixe sau mobile.

Dom
– Acoperiş, adesea hemisferic, susţinut de o şarpantă construită deasupra unei cupole interioare.
– Denumire dată unor catedrale italiene.

Drapaj
Dispunere a faldurilor unui veşmînt, în funcţie de nevoile reprezentării (desen, pictură, sculptură).

E

Eboşă
Primele indicaţii trasate de pictor pe o pînză sau de sculptor în blocul de material. Termenul denumeşte uneori o lucrare neterminată. A se deosebi de schiţă*.

Ediculă
Mică construcţie realizată de un arhitect.

Elevaţie
Reprezentare grafică a faţadei sau a unei secţiuni verticale a unui edificiu.

Euritmie
Îmbinare armonioasă de proporţii şi de linii.

F

Figurativ
Desen, pictură sau sculptură care reprezintă lucruri concrete sau persoane adevărate ori imaginare, referindu-se la lumea reală.

Figură neagră
Ornament al ceramicii greceşti, reprezentînd siluete negre pe fond ocru de pămînt ars.

Figură roşie
Fondul vasului este pictat cu negru, în timp ce pe zonele destinate decorării, pictorul poate realiza detalii foarte minuţioase.

Filigran
Procedeu de realizare a unei bijuterii din benzi fine sau din fire de aur sau argint întreţesute şi sudate.

Forum
În Roma antică, piaţă unde se făcea comerţ, se ţineau întruniri politice şi se judecau procese publice.

Fotomontaj
Realizare de efect executată prin asamblarea mai multor fotografii (fotomontajul se deosebeşte de colaj*).

Frescă
Provine din cuvîntul italian *a fresco:* pe „tencuială proaspătă". Se realizează cu pigmenţi naturali diluaţi în apă. Amestecul se aplică cu pensula pe o tencuială proaspătă de mortar. A nu se confunda cu pictura murală*. Culorile sînt absorbite de mortar şi fac corp comun cu acesta. Numai cîteva retuşuri sînt făcute *a secco*, „pe uscat".

Frotiu
Strat de vopsea opacă, aplicat neuniform şi inegal peste un alt strat opac, în aşa fel încît primul se întrevede prin cel de-al doilea.

Fusain
Substanţă de culoare neagră obţinută prin carbonizarea lemnului-cîinesc sau a salciei şi care serveşte la execuţia desenului sau a eboşei.

G

Gablu
Fronton triunghiular ascuţit plasat deasupra uşilor, a ferestrelor sau a portalurilor gotice.

Galben de argint
Sare de argint care, după ardere, colorează sticla albă în galben; întrebuinţat în tehnica vitraliului.

Gen
– Categorii mari de subiecte tratate în pictură: pictura istorică, portretul, peisajul, natura moartă etc.

– Se numeşte „pictură de gen“ un tablou care prezintă o scenă din viaţa cotidiană.

Giralda

Turn pătrat al catedralei din Sevilla. Acest vechi minaret, datînd din secolul XII, îşi trage numele de la o statuie de cult de mari dimensiuni, aşezată în vîrf din 1568 şi care, în ciuda greutăţii sale (1288 kg), se învîrteşte la cea mai mică adiere de vînt, servind drept giruetă (*giraldillo*).

Gisant

Statuie reprezentînd personajul defunct, pe lespedea mormîntului.

Glasiu

Culoare diluată, amestecată cu un liant transparent şi aplicată pe un strat opac. Creează o luminozitate puternică, datorită reflexiei luminii pe stratul mat, acoperit cu liantul transparent.

Gliptotecă

Muzeu în care sînt expuse medalii, monede sau mici obiecte gravate.

Glorie

Aureolă în jurul corpului lui Isus Christos. Se mai numeşte şi „mandarlă“.

Granulaţie

Aglomerare de mici particule de aur, sudate unele lîngă altele pe suprafaţa unei bijuterii. Acest procedeu permite „acroşarea“ luminii într-o manieră specială.

Gravură

Procedeu constînd în gravarea unei plăci metalice. Cînd placa este acoperită cu verniu, inciziile trasate sînt atacate ulterior cu „apă tare“, pentru a forma şănţuleţe în care să se introducă tuş. Gravura se poate realiza şi în relief, pe o placă de lemn, şi se numeşte „lemn gravat“ sau „xilografie“.

Guaşă

Vopsea alcătuită din 1/3 pigment colorat şi 2/3 gumă arabică. Tehnica aceasta se foloseşte cu apă. Spre deosebire de acuarelă*, culorile sînt mate şi, pentru a deveni luminoase, li se adaugă alb.

H

Hansă

Asociaţie comercială între mai multe oraşe din Europa de Nord, în Evul Mediu.

Hipogeu

Mormînt subteran, săpat uneori în pereţii unei faleze.

Hipostil

Sală monumentală, cu plafonul foarte ridicat, susţinut de coloane.

I

Icoană

Imagine, reprezentare a unei scene religioase în arta bizantină şi apoi creştin-ortodoxă. Cel mai adesea este pictată pe lemn.

Iconoclast

Persoană care refuză reprezentarea plastică a lumii divine şi care distruge imaginile existente.

Iconografie

Literal: descriere a imaginilor. Denumeşte ansamblul subiectelor reprezentate în operele de artă.

Imperator

În timpul republicii romane, titlu conferit, în aclamaţiile soldaţilor, unui general victorios.

Infografie

Ansamblu de tehnici care permit crearea de imagini prin intermediul calculatorului.

Instalaţie

În arta contemporană, realizare care tinde să substituie noţiunea de lucrare cu totalitatea elementelor unei creaţii, ţinîndu-se seama de locul unde sînt expuse sau de atmosfera din jur.

Î

Împăstare

Strat gros de culoare aplicată cu pensula sau cu cuţitul, care creează o textură pe suprafaţa tabloului. Poate servi şi ca strat de bază pentru glasiu.

J

Jubé

Perete ajurat separînd nava de cor, într-o biserică catolică.

K

Kibla

Într-o moschee, perete orientat spre Mecca.

Kore
Statuie reprezentînd o fată tînără în Grecia, în perioada arhaică.

Kuros
Statuie a unui tînăr bărbat gol, în Grecia, în perioada arhaică.

L

Lambriu
Panouri de lemn care îmbracă pereţii unei încăperi.

Lanternă sau lanternou
Turnuleţ de formă circulară sau poligonală, înconjurat de ferestre, aşezat în vîrful unui dom sau al unui acoperiş.

Laviu
Aplicare a unui strat de tuş*, bistru* sau acuarelă* puternic diluate în apă.

Lăcrimar
La o fereastră, element din piatră de umplutură de formă concavă sau convexă (în goticul flamboiant).

Lesenă
Pilastru plat şi îngust, pe faţa unui zid, care nu are nici bază nici capitel.

Liernă
Nervură suplimentară, care leagă cheia de boltă de una dintre cheile secundare ale unui tierseron*.

Liga de la Delos
Confederaţie maritimă sub autoritatea Atenei, al cărui sediu şi tezaur se găseau în insula Delos din anul 478 î.C.

Lintou
Grindă orizontală de susţinere, aşezată deasupra unei porţi, a unei uşi sau a unei ferestre pentru a susţine zidăria.

Litografie
Tehnică ce permite reproducerea unui desen executat direct pe o piatră de calcar.

Loggia
Galerie cu coloane, care se deschide spre exterior. Se poate afla la etajul unui edificiu sau poate fi concepută ca o construcţie izolată şi aflată la înălţime.

M

Marchetărie
Tehnică constînd în asamblarea de mici fragmente de lemn. Culorile diferitelor esenţe permit realizarea de motive decorative.

Marină
Pictură avînd ca subiect marea şi vapoarele.

Mastaba
Mormînt egiptean de formă paralelipipedică, cu pereţi puţin înclinaţi. Sarcofagul este plasat într-o cameră funerară, săpată adînc sub mormînt.

Maşiculi
Balcon al fortificaţiilor zidurilor şi turnurilor de apărare, care avea deschizături ce permiteau supravegherea fortăreţei.

Mausoleu
Monument funerar de dimensiuni impozante.

Medium
Lichid pe bază de ulei de in sau vernis care permite diluarea culorilor.

Megaron
Sala principală, de formă pătrată, în palatele din Creta şi apoi din Grecia.

Menou
Element din piatră care separă o fereastră în două sau patru compartimente.

Meplat
Tip de basorelief în care motivul se prezintă ca o juxtapunere a suprafeţelor plane, separate prin incizii puţin adînci.

Mihrab
Nişă în zidul unei moschei, arătînd direcţia spre Mecca.

Minaret
Turn înalt, într-o moschee, din care muezinul lansează chemarea la rugăciune.

Minbar
Estradă pentru predici într-o moschee.

Modeleu
Impresie de relief, obţinută prin variaţia culorilor şi prin opoziţia dintre zonele de lumină şi cele de umbră.

Monocrom
Pictură care nu utilizează decît o singură culoare aşternută în mod uniform. Numai asperităţile pînzei (deşirări, incluziuni etc.) pot modifica aspectul acestei culori.

Monofizism
Doctrină a Bisericii care ne învaţă că Isus este o singură persoană avînd două naturi: în acelaşi timp Dumnezeu şi om. În secolul V, monofizismul afirmă că divinul şi umanul se confundă într-o singură natură. A fost condamnat la conciliul de la Calcedon, în 451.

Monolit

Lucrare realizată dintr-un singur bloc de piatră.

Mozaic

Tehnică ce permite reprezentarea unui subiect prin alăturarea unor bucăţi mici de piatră sau sticlă, diferit colorate.

Mozarabă

Artă care s-a dezvoltat în Spania creştină, începînd din secolul X. Fascinaţi de arta musulmană din sudul Spaniei, arhitecţii au îmbinat tradiţiile iberice cu elemente specifice artei islamice.

Muchie

La o fereastră, element în piatră, cu desen în curbă şi contracurbă; partea superioară a cornişei. Apare în timpul stilului gotic flamboaiant.

Mudejar

Artă care s-a dezvoltat, începînd din secolul XIII, pe teritoriile spaniole recucerite de creştini. Artiştii musulmani s-au pus în slujba noilor stăpîni şi au creat o artă tipică.

Muquarnas

În arhitectura islamică, elemente alăturate, în formă de stalactite, suspendate de arcuri şi de cupole. Uneori, aceste elemente sînt dispuse în formă de fagure.

N

Naos

– Într-un templu egiptean, edicul în piatră care adăposteşte statuia zeului protector.

– Într-un templu grecesc, apoi roman, sală centrală în care se găsea statuia zeului protector. Această sală poartă uneori numele de „cella“*

Natură moartă

Pictură avînd ca subiect unul sau mai multe obiecte, plante sau animale moarte (vînat, peşte etc.).

Navă

Parte centrală a unei biserici, situată între intrare şi transept. Nava se împarte în travee.

Nişă

Intrînd amenajat într-un perete şi care adăposteşte, de obicei, o statuie.

O

Obelisc

Monolit, în formă de piramidă, cu silueta elansată.

Oculus

Deschidere rotundă (în formă de ochi) amenajată într-un perete sau în vîrful unei cupole.

Oligarhie

Regim politic în care puterea este deţinută de un mic grup de oameni sau de familii puternice.

Opistodom

Partea din spate a unui templu grecesc, faţă în faţă cu pronaosul*.

P

Paletă

Suport din lemn pe care un pictor îşi aşază vopselele şi îşi pregăteşte amestecul de culori. Prin extensie, se vorbeşte despre *paleta unui pictor,* adică ansamblul de culori folosit în lucrările sale.

Pantocrator

Epitet atribuit lui Christos şi, în particular, în arta bizantină, reprezentărilor cu *Isus Christos în glorie**, adică înconjurat de o aură.

Parament

Termen ce denumeşte cele două feţe vizibile ale unui zid şi, prin extensie, pietrele sau căptuşeala acestora.

Pastel

– Pigment colorat sub formă de baton. Prin adăugarea de caolin se obţin pasteluri mai mult sau mai puţin dure.

– Lucrare pe hîrtie, realizată în pastel.

– Se numeşte „pastel gras“ pastelul la care s-a folosit ca liant ulei sau ceară.

Patenă

Mic platou rotund, în care se primeşte pîinea sfinţită (ostie).

Performanţă *(performance)*

În arta contemporană, se înlocuieşte noţiunea de lucrare printr-un „eveniment“. Acest demers corespunde unei „reprezentaţii“, unei „prestaţii“. *Performance* se situează între artele vizuale şi spectacolul care presupune derularea în timp.

Peristil

Galerie de coloane care înconjoară un edificiu în interiorul zidului de incintă, ceea ce îl deosebeşte de colonadă*.

Perspectivă

Metodă care permite reprezentarea unui spaţiu cu trei dimensiuni pe o suprafaţă bidimensională.

Pictură murală

Lucrare executată cu culori pe un perete pregătit din vreme. A nu se confunda cu fresca*.

Pietà

Reprezentare, în arta occidentală, a Fecioarei Maria ţinîndu-şi fiul, pe Isus Christos, mort pe genunchi.

Pigment

Substanţă colorantă de origine naturală (minerală, vegetală, animală) sau chimică folosită la fabricarea vopselelor şi a pastelurilor.

Pilastru

Stîlp cu secţiune rectangulară, ieşind în afară faţă de suprafaţa unui zid, cu rol decorativ. Capitelurile pilaştrilor se conformează ordinelor.

Pilon

Faţadă monumentală servind ca intrare într-un templu egiptean.

Pinaclu

Element de formă piramidală, plasat în partea superioară a unui contrafort sau a arcelor butante ale culeelor. Acest element de construcţie întăreşte inerţia ansamblului.

Pinacotecă

Muzeu de pictură.

Piramidă

Mormînt egiptean în formă de piramidă. Uneori piramida prezintă mai multe nivele.

Portic

Galerie care ornează faţada unei clădiri sau a unei biserici, formată dintr-un şir de coloane; uneori deasupra se află un fronton.

Predelă

Compartiment în partea de jos a unui tablou sau a unui retablu unde sînt reprezentate scene legate de subiectul tabloului.

Princeps

– Om de stat roman ale cărui calităţi civile şi militare i-au conferit un rol de frunte în Roma.

– Titlu atribuit împăratului, la romani.

Pronaos

Zona de intrare, mărginită în exterior de coloane, care permite accesul în naosul* unui templu grecesc.

Propilee

Poartă de intrare monumentală a palatelor sau a sanctuarelor greceşti.

Pseudoperipter

Din grecescul *pseudos:* „fals". Edificiu înconjurat din toate părţile de coloane angajate* de-a lungul zidurilor.

R

Racursiu

Reprezentare a unui element care, printr-un efect de perspectivă, pare mai scurt decît este în realitate. Întăreşte efectul de profunzime.

Reazăm

Montant vertical al unei deschideri.

Retablu

Panou din lemn pictat sau sculptat, aşezat deasupra altarului. Poate fi alcătuit din unul sau mai multe panouri (diptic*, triptic* sau poliptic).

Ronde-bosse

Sculptură executată complet în relief, nemaifăcînd astfel corp comun cu fondul.

Rupestru

Executat în peşteri, pe pereţii stîncilor.

S

Sală capitulară

Într-o mănăstire catolică, încăperea unde se adună consiliul (adunarea călugărilor).

Salon

Expoziţie de pictură şi de sculptură. Expoziţiile organizate de Academia de Arte Frumoase din Franţa au loc, începînd din 1725, în „Salonul pătrat" din Luvru. De atunci, cuvîntul „salon" este folosit pentru a desemna expoziţiile cu caracter oficial.

Sarcofag

Sicriu din lemn sau din piatră, adesea decorat cu basoreliefuri şi cu inscripţii.

Schiţă

Prima încercare înaintea realizării unei lucrări; executată pe un alt suport decît lucrarea definitivă, spre deosebire de eboşă*. A se deosebi de studiu*, pentru că schiţa

prezintă o compoziţie globală în care sînt plasate toate elementele.

Sed

În Egiptul antic, sărbătoare celebrată la fiecare treizeci de ani de către faraoni. Ea consta într-o repetare a riturilor de încoronare prin care se consfinţeau puterile divine ale faraonului.

Sepia

Tuş obţinut din lichidul eliminat de sepie şi folosit la realizarea unui laviu*.

Serigrafie

Procedeu de imprimare cu ajutorul unui ecran de mătase, utilizat ca un şablon.

Stîlp

Element masiv de construcţie, servind ca suport, cu secţiune pătrată sau rectangulară (spre deosebire de coloană*).

Stuc

Amestec de ipsos, praf de piatră şi clei, servind la realizarea sculpturilor sau a mulajelor pentru decorarea pereţilor şi a plafoanelor. Poate fi pictat sau aurit.

Studiu

Încercare de realizare a unui anume element, care ar putea servi ca model în decursul realizării tabloului. A se deosebi de schiţă*.

Ş

Şaman

Nume dat vracilor din Asia septentrională.

Şasiu

Suport de elemente din lemn pe care se întinde pînza de pictat.

Şcoală...

Desemnează o lucrare de artă a cărei atribuire este incertă. Termenul de „şcoală“ se aplică de asemeni şi unei tendinţe artistice. Exemple: Şcoala de la Fontainebleau, Şcoala de la New York etc.

Şevalet

– Suport din lemn pe care se aşază tabloul pentru a fi pictat.

– *Pictura de şevalet* se referă la tablourile de sine stătătoare cu dimensiuni relativ restrînse, realizate pe un şevalet.

T

Talasocraţie

Formă de organizare a puterii statale care rezidă, în principal, din stăpînirea mărilor.

Tambur

– Element component al fusului coloanei.

– Zid de formă cilindrică într-o cupolă.

Tapiserie

Ţesătură realizată din fire de lînă divers colorate. Scenele reprezentate pe o tapiserie servesc, în general, la ornamentarea pereţilor unor locuinţe sau ai unor edificii.

Tempera

Vopsea solubilă în apă, ai cărei pigmenţi sînt amestecaţi cu gălbenuş de ou.

Terme

Clădire care adăposteşte băi publice. La romani, diversele săli *(frigidarium, tepidarium, caldarium)* aveau temperaturi diferite.

Tetramorf

Reprezentarea, în scena Judecăţii de Apoi, a celor patru evanghelişti sub înfăţişări specifice: vulturul Sfîntului Ioan, taurul Sfîntului Luca, leul Sfîntului Marcu şi îngerul Sfîntului Matei.

Tholos

– Construcţie funerară de formă circulară acoperită cu un fel de cupolă.

– Mic templu grecesc sau roman cu plan circular.

Tierseron

Nervură suplimentară într-o boltă în ogivă care nu se uneşte cu cheia bolţii centrale.

Tiran

– Persoană care a preluat puterea, printr-o lovitură de forţă, cu ajutorul unei facţiuni armate sau cu mercenari străini.

– În Grecia antică, conducător popular care exercită o putere personală obţinută prin forţă, sprijinindu-se pe popor, împotriva aristocraţiei.

Trafor

Perete constituit dintr-o mulţime de elemente ajurate care lasă să treacă aerul şi lumina.

Transept

Partea transversală a unei biserici catolice, situată între navă şi cor. Suprafaţa transeptului corespunde lărgimii navei şi se numeşte „crucea transeptului“.

Travee

Parte a navei unei biserici delimitată prin patru stîlpi.

Trepan

Instrument cu care se sapă găuri într-o piatră.

Triforium

Elevaţie a unei nave gotice, galerie îngustă cu arcaturi, sub ferestrele înalte. Fiind la înălţimea acoperişurilor navelor laterale, galeria este oarbă. La sfîrşitul goticului apare *triforiumul ajurat* cu deschideri spre exterior.

Triptic

Pictură sau basorelief alcătuit din trei voleuri articulate.

Trofeu

Sculptură decorativă reprezentînd mai multe arme suspendate pe o coloană.

Trompe l'oeil

Pictură care reproduce cu minuţiozitate materialele şi obiectele din realitatea cotidiană şi care îţi dă iluzia, prin impresia de relief, că te găseşti în prezenţa obiectelor reale.

Tumul

Mormînt înălţat pe o colină conică acoperită cu iarbă.

Turn-lanternă

Turn străpuns de deschideri care permit o iluminare abundentă. Adesea, într-o biserică, acest turn este plasat la crucea transeptului.

Turnuleţ (clopotniţă)

Ornament la baza fleşei sau la unghiurile clădirii. Va lua forme din ce în ce mai svelte, avînd muchiile acoperite cu croşete.

Tuş

Substanţă lichidă sau solidă de un negru intens, fabricat din negru de fum frămîntat cu gelatină. Se foloseşte diluat cu mai multă sau mai puţină apă. Odinioară provenea din China.

U

Ulei

Vopsea alcătuită dintr-un pigment colorat amestecat cu ulei sicativ (de in). Se poate folosi în amestec cu benzină (culoare slabă), sau adiţionată cu ulei (culoare grasă).

Urnă

Sculptură decorativă înfăţişînd un vas din care ţîşnesc flăcări.

V

Vitraliu

Asamblaj din bucăţi mici de sticlă de diferite culori, separate de o reţea de plumb. Serveşte ca vitraj pentru o fereastră.

Z

Zigurat

În Mesopotamia, templu monumental realizat în cărămidă, în formă de piramidă în trepte.

Zoomorf

Reprezentare animalieră.

Indice de autori

Numărul de pagină în aldine face trimitere la o ilustraţie

A

Abadie (Paul), 208
Adam (Robert), 192
Adler (Dankmar), 230
Aiguillon, 164
Albers (Josef), 252
Alberti (Leon Battista), 117, 122, 131, 141
Algardi (Alessandro), 152, 153
Amiet (Cuno), 262
Ammannati (Bartolomeo), **137**, 140
Androuet Du Cerceau (Jacques), 124
Antoni (Ib), **269**
Antunes (João), 161
Appel (Karel), 255, 264
Archipenko (Alexander), 243, **243**
Arcimboldo (Guiseppe), 267
Arman (Armand Fernandez, zis), 267
Arp (Hans), 252, **252**
Asam (Quirin), 180

B

Bach (Elvira), **263**, 264
Bacon (Francis), 263, 270, **270**, 271, **271**
Balla (Giacomo), 246
Baltard (Victor), 230
Baranoff-Rossinie (Vladimir), 285
Baron (H.), 230
Barry (Sir Charles), 208, **208**
Basquiat (Jean-Michel), 264
Bazille (Frédéric), 219
Beauneveu (André), 89
Beckmann (Max), 268, **268**, **269**
Behrens (Peter), 231
Bell (Lary), 251, **251**
Bellini (Giovanni), 122
Bellmer (Hans), 277
Berg (Max), 292
Bernard (Émile), 220, 221
Bernini, **148**, 153, **153**, 154,**154**, 158, 159, 163, 168, **168**, 169, **169**
Berruguete (Alonso), 126, 143
Beuys (Joseph), 288, **288**, 289, **289**
Bianchi, 192
Bill (Max), 253
Boccioni (Umberto), 246, 247, **247**
Boffrand (Germain), **176**, 178
Bologne (Jean de, Giambologna sau Giovanni da Bologna), **135**, 140
Bonington (Richard), 205
Borofsky (Jonathan), 285, **285**
Borromini (Francesco), 153, **153**, 156, 169
Bosch (Hieronymus), 143
Botticelli (Sandro), 119, **121**
Bouchardon (Edme), 179
Boucher (François), 179
Boudin (Eugène), 219
Bourdelle (Émile Antoine), 219
Bouts (Dirk), 127
Boyle (Richard), 192, **192**
Bramante (Donato), 121, 122, 132, **132**, 133, 152, 161
Braque (Georges), 244, **244**
Brauer (Erich/Arik), **278**, 279
Breuer (Marcel), 296, **296**
Brongniart (Alexandre-Théodore), 192
Bronzino (Agnolo), 139, **139**
Bruant (Libéral), 158
Bruegel cel Bătrîn (Pieter), **142**, 143
Brunelleschi (Filippo), **115**, **116** 117, **117**, 122, 128, 131
Buffet (Bernard), **269**
Bullant (Jean), 124
Burne-Jones (Edward), 203, **203**, 208
Burri (Alberto), 255

C

Cabanel (Alexandre), 215
Calder (Alexander), **284**, 285
Callicrates, 34
Cambiaso (Luca), 137, **137**
Canaletto (Antonio Canal, zis), 180
Cano (Alonso), 161
Canova (Antonio), 193
Caratti (Francesco), 163
Caravaggio, **155**, 156, 162
Carpeaux (Jean-Baptiste), 218
Carrà (Carlo), 246, **246**, 276
Carracci (Annibale), 156, **156**, 157
Casas y Novoa (F.), 160
Castilho (João de), 125
Cellini (Benvenuto), 124, 139, 141
Cézanne (Paul), 131, 215, 219, 220, 221, **221**, 243, 244, 248
Chagall (Marc), 263, 279, **279**
Chalgrin (Jean), 192
Champaigne (Philippe de), 159
Chantereine (Nicolas), 125
Chassériau (Théodore), 208, **208**
Chippendale (Thomas), 180
Christo (Ch. Javacheff, zis), 287, **287**
Chritus (Petrus), 127
Cimabue, 90, 94
Citroën (Paul), 239, **239**
Clodion (Claude Michel, zis), 178
Clouet (Jean), 125, **125**
Coello (Sanchez), 143

Colville (Alex), 264
Constable (John), 202, 203, 205, 219
Contamin (Victor), 229, 230
Cornelius (Peter von), 203, 207
Corot (Jean-Baptiste), 217, 218
Correggio, 139, 140, 156, 190
Cortona (Domenico da), 124
Cortona (Pietro da), 153
Costa (Claudio), 267
Costa (Lúcio), 294
Courbet (Gustave), 214, 215, 215, 216, 217, 222, 222, 263
Cousin (Jean), 141, 142
Coysevox (Antoine), 159
Cranach cel Bàtrîn (Lucas), 127, 127
Cruz (Cipriano da), 161, 161
Cuijpers (Peter), 208
Cuvilliés (François de), 177, 179, 180

D

Daguerre (Jacques), 214
Dali (Salvador), 277, 277, 278
Dalou (Jules), 218
Daumier (Honoré), 216, 216
David (Jacques Louis), 187, 191, 191, 193, 194, 196, 196, 197, 206, 215, 263
David d'Angers, 198
De Chirico (Giorgio), 276, 276
Degas (Edgar), 212, 214, 214, 220, 221
De Kooning (Willem), 254
Delacroix (Eugène), 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 210, 210, 211, 211
Delaunay (Robert), 245, 245
Della Porta (Giacomo), 152, 152
Della Robbia (Luca), 118, 119
Descamps (Alexandre-Gabriel), 208
Dionysiade, 37
Dix (Otto), 265
Donatello, 111, 118, 118, 128, 128, 129, 129
D'Orbay (François), 158, 166
Droz (Pierre Jacques), 284
Druillet (Philippe), 279
Dubuffet (Jean), 254
Duccio, 90
Duchamp (Marcel), 242, 243, 245,247, 261, 266, 267, 285
Dürer (Albrecht), 127, 127, 203
Dutert (Ferdinand), 229, 230

E

Egas (Enrique), 125
Eiffel (Gustave), 227, 227, 229, 230
Ensor (James), 262
Erlach (Johann Bernhard Fischer von), 163, 180
Ernst (Max), 274, 275, 277, 278
Errò (Gudmundur Gudmundson, zis), 266
Estes (Richard), 264

F

Falconet (Étienne), 178
Fantin-Latour (Henri), 215
Fautrier (Jean), 254
Fernandes (Vasco), 126
Fidias, 32, 32, 34, 35
Filla (Emil), 247
Filliou (Robert), 297, 297
Floris (Cornelis), 142
Fra Angelico, 119
Fragonard (Jean Honoré), 179, 179, 180
Freyssinet (Eugène), 292
Friedman (Ken), 283
Friedrich (Caspar David), 202, 202, 206, 258, 259
Fromentin (Eugène), 208
Fuchs (Ernst), 279
Fuller (Richard Buckminster), 294, 294
Füssli (Johann Heinrich), 206, 206

G

Gabo (Naum), 284
Gabriel (Jacques Ange), 192
Gainsborough (Thomas), 180, 180
Gallé (Émile), 229, 231
Garnier (Charles), 208, 209
Gaudi (Antonio), 231, 231, 292, 292
Gauguin (Paul), 220, 221, 231, 263
Gentileschi (Artemisio), 156, 157
Gérard (François), 194
Géricault (Théodore), 203, 206, 206
Germain (François Thomas), 178, 178
Gérôme (Jean Léon), 194, 195
Gerz (Esther), 267
Gerz (Jochen), 267, 287, 287
Ghiberti (Lorenzo), 118, 118, 128
Giacometti (Alberto), 237, 263
Gilduin, 76
Giorgione, 122
Giotto, 90, 91, 91, 94, 94, 95, 131, 187
Girardon (François), 159, 159
Girodet (Louis), 194
Gislebertus, 75
Gleizes (Albert), 245
Gnoli (Domenico), 279
Goltzius (Henri), 143
Gonciarova (Natalia), 247
Götz (Karl Otto), 255
Goujon (Jean), 142
Goya y Lucientes (Francisco de), 206, 207, 207, 265
Graves (Michael), 295
Greco (El), 143, 144, 144, 145
Greuze (Jean-Baptiste), 191, 191
Gris (Juan), 245, 245
Gropius (Walter), 293, 294
Gros (Jean Antoine), 193, 194
Grossberg (Carl), 264
Grosz (Georg), 265, 265
Grünewald (Matthias), 93, 93
Guardi (Francesco), 180
Guarini (Guarino), 155, 156
Guérin (Pierre Narcisse), 194
Guibal (Barthélemy), 178
Guillaume de Sens, 86
Guillaumin (Armand), 215, 219
Guimard (Hector), 231
Guttuso (Renato), 266, 266

H

Hains (Raymond), 267
Hals (Frans), 165, 165
Hamilton (Richard), 265, 265
Hankar (Paul), 231
Hanson (Duane), 272, 272, 273
Hardouin-Mansart (Jules), 158, 166
Hartwig, 285

Hausmann (Raoul), **238**
Hausner (Rudolf), 279
Hawksmoor (Nicolas), 163
Hennebique (François), 292
Herbin (Auguste), 253, **253**
Héré (Emmanuel), 178
Hernandez (Gregorio), 161
Herrera (Juan de), 143
Higgins (Dick), 283, **283**
Hilberseimer (Ludwig), 293
Hildebrandt (Johann Lukas von), 163
Hirschfeld-Mack, 285
Hitchcock (Henri Russel), 291, 294
Hodler (Ferdinand), 231
Hoffmann (Josef), 231
Hofmann (Hans) , 254
Holbein (Hans), 127, 217
Hollein (Hans), 299, **299**
Honatanon (Gil de), 125
Hopper (Edward), 264
Horn (Rebecca), 267
Horta (Victor), 229, 231, 232, **232**, **233**
Houdon (Jean Antoine), 179, 193
Huet (Paul), 203, 206
Hugo (Victor), **201**, 204
Hutter (Wolfgang), 279
Huyssens (Pieter), 164

I

Ictinos, 34
Imhotep, 16
Ingres (Jean Auguste Dominique), **188**, 194, **194**, 203, 210, 215, 216, 263
Itten (Johannes), 252

J

Jamnitzer (Wenzel), 251
Jean de Rouen, 125
Jeanne-Claude, **287**
Johnson (Philip), 294
Jones (Inigo), 192
Jongkind (Johan Barthold), 215, 219
Jorn (Asger), 264
Juni (Juan de), 143, **143**
Juste (Antonio şi Giovanni), **124**, 125

K

Kandinsky (Wassily), 131, **250**, 251, 252, 261, 263
Kaprow (Allan), 285
Kemény (Alfred), 284
Kiefer (Anselm), **278**, 279
Kienholz (Edward), 267
Kirchner (Ernst Ludwig), 262, **262**
Klapheck (Konrad), 279
Klee (Paul), 261, 279, **279**
Klenze (Leo von), **189**, 193
Klimt (Gustav), 231, 238, **238**
Kline (Franz), 254
Knobelsdorff (Georg von), 180
Knowles (Alison), **283**
Kokoschka (Oskar), 263
Kramer (Harry), 287

L

La Fresnaye (Roger de), 245
Lajoue (Jacques de), **175**
Lalique (René), **230**, 231
Lamour (Jean), 178
Lang (Nikolaus), 267, **267**
Langhans (Carl Gotthard), 193
La Tour (Georges de), 159, **159**
Laurana (Francesco), 117
Le Baron Jenney (William), 230
Leblond (Alexandre), 163
Le Breton (Gilles), 124
Le Brun (Charles), 159, 166
Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret, zis), 245, 293, 294, 295, **295**, 296, **297**
Léger (Fernand), 245
Leibl (Wilhelm), 217, **217**
Leinberger (Hans), 126, **126**
Lely (Peter), **164**, 165
Le Nain (Antoine, Louis şi Mathieu), 159
Lenoir (Alexandre), 202
Le Nôtre (André), 158, 166
Leochares, 27
Leonardo da Vinci, **115**, **121**, **121**, **122**, 124, 133, 135, **251**
Lescot (Pierre), 124
Le Vau (Louis), **158**, **166**
Lichtenstein (Roy), **265**
Lindner (Richard), **279**
Lisboa (Antonio Francisco), **181**
Lisip, 32
Lissitzki (El), 252
Longhena (Baldassare), **154**, 155
Longo (Richard), 264
Loos (Adolf), 231, 292, **293**
Louis (Victor), 192
Ludwig (Johanne Friedrich), 161

M

Macciunas (George), 286
Machuca (Pedro), 125, **125**
Mack (Heinz), 285
Macke (August), 263
Mackintosh (Charles), 229, 231
Maderno (Carlo), 152
Magritte (René), 277, 278, 280, **280**, 281, **281**
Maillol (Aristide), 219, 273, **273**
Majorelle (Louis), 231
Malevici (Kazimir), 247, 252
Manet (Édouard), 215, **215**, 216, 219, 224
Mansart (François), 158, 166
Mantegna (Andrea), 119, **120**
Marc (Franz), 247, **247**, 263
Marcoussis (Louis), 245
Marey (Étienne), **246**
Martellange (Étienne), 158
Martini (Simone), 91, **91**
Masaccio, 119, **119**, 130
Masson (André), 277, 278
Mathieu (Georges), 254, **254**
Matisse (Henri), **262**, 263
Matta (Roberto Matta Echaurren, zis), 277, 278
Mattheuer (Wolfgang), 265
Meissonnier (Juste Aurèle), 178
Melanip, 37
Mendelsohn (Erich), 291, **291**
Mengoni (Guiseppe), **228**
Mengs (Anton Raphaël), 190
Menzel (Adolf von), 217
Metsys (Jan), **141**, 142
Metsys (Quentin), 127, 142
Metzinger (Jean), 245
Meyer (Hannes), 293
Michelangelo, 33, 122, **122**, 129, **135**, **136**, 137, 138, **138**, 152, **156**, 187
Michelozzo, **114**, 117
Mies van der Rohe (Ludwig), 293, **294**, 296, **297**
Millet (Jean-François), 216, **216**

Miró (Joan), **276**, 277, 278
Miron, 32, **32**
Modigliani (Amedeo), 263, **263**
Mœbius (Jean Giraud, zis), 279
Moholy-Nagy (László), 252, 284
Mondrian (Piet), 252, 253, **253**, 296
Monet (Claude), 215, 219, **219**, 220, 224, **224**, 225, **225**
Morais (Cristovao de), 143, **143**
Morris (Robert), 253
Morris (William), 231
Motherwell (Robert), 254
Muchina (Vera Ignatievna), **240**, 241
Munch (Edvard), 262, 267, 270
Murillo (Bartolomé Esteban),162, **162**

N

Nadar (Felix Tournachon, zis), **213**, 219
Nash (John), 208, **209**
Nasoni (Niccolo), 161
Neumann (Balthasar), 179
Newman (Barnett), 253, 258, **258**, 259
Nicolas de Verdun, 87
Niemeyer (Oscar), 294, **294**
Niepce (Nicéphore), 214
Noland (Kenneth), 253, **254**
Nolde (Emil), 262

O

Oelze (Richard), 277
Olbrich (Josef Maria), 231, **231**
Oldenburg (Claes), 267, **267**
Oppenheim (Meret), **275**
Oppenordt (Gilles Marie), 178
Ordonez (Bartolomé), 125
Oreste, 37
Otto (Frei), 295, **295**
Overbeck (Johann Friedrich), 203, 207, **207**
Ozenfant (Amédée), 245

P

Paik (Nam Jun), 286, **286**
Palladio (Andrea), 141, 146, **146**, 147
Paolozzi (Eduardo), **240**
Parler (Peter), 89
Parmigianino (il), 139, **139**
Paxton (Joseph), 230
Perrault (Claude), 158, **158**
Perriand (Charlotte), 296, **297**
Perugino (il), 119
Pevsner (Anton), 284
Peyre l'Aîné (Marie-Joseph), 192
Piano (Renzo), 298, **298**, **299**
Picabia (Francis), 245
Picasso (Pablo), 239, **239**, 244, **244**, 245, 248, **248**, **249**, 261, **261**, 264, 267, **267**
Piene (Otto), 285
Piero della Francesca, **114**, 119, 126, 130, **130**, 131, **131**, 133
Pierre de Montreuil, 88
Pigalle (Jean-Baptiste), **178**, 179, 193
Pilon (Germain), 142
Piranese (Giovanni Battista), 190, **190**, 202
Pisano (Andrea), 90
Pisano (Nicola), 90, **90**
Pissarro (Camille), 215, 219, 220, 221
Plessi (Fabrizio), 286, **286**
Poirier (Anne și Patrick), 267
Pollock (Jackson), 254, 256, **256**, 257
Polyclet, 32
Polyclet cel Tînăr, **27**
Pontormo, 138
Pöppelmann (Matthäus Daniel), **176**, 179
Poussin (Nicolas), 159, **160**
Pozzo (Andrea), **151**, 157
Praxitele, 32, **33**
Primaticio (il), 124, 125, **140**, 141, 142
Prouvé (Victor), **226**
Prud'hon (Pierre Paul), 194
Puget (Pierre), **149**, 159

R

Radziwill (Franz), **277**, 279
Rafael, **112**, 122, 133, **133**, 135, 137, 138, 190
Ramos (Mel), **165**
Rastrelli (Bartolomeo Francesco), **163**
Rauschenberg (Robert), **241**, 267
Ray (Man), 285
Reinhardt (Ad), 253
Rembrandt (Harmensz Van Rijn), 151, 165, 170, **170**, 171, **171**, 271, **271**
Reni (Guido), **150**, 157, **157**
Renier de Huy, 76
Renoir (Pierre Auguste), 215, **218**, 219, 220, 221
Ribera (Jose de), 162
Richier (Germaine), 263
Rickey (George), 285
Riemenschneider (Tilman), 92, 126
Rietveld (Gerrit Thomas), 296, **296**
Rigaud (Hyacinthe), 159
Riley (Bridget), 284, **284**
Rodin (Auguste), 22, **187**, 218, **218**, 272
Rogers (Richard), 298, **298**, **299**
Rondelet (Jean-Baptiste), 198, 199
Rosanova (Olga), 252, **252**
Rossellino, **113**, 118
Rossetti (Dante Gabriel), 208
Rosso (Fiorentino), 125, **134**, 138, **140**, 141
Rotella (Mimmo), 267
Roth (Diter), 287
Rothko (Mark), 253, 259, **259**
Rouault (Georges), 263
Rousseau (Henri), 264
Rovira, 181
Rubliov (Andrei), 63
Rubens (Peter Paul), 151, 164, 172, **172**, 173, 211
Rudolf (Conrad), 160
Rupin (P.), 160
Russolo (Luigi), 246, **246**

S

Sagrado (Diego de), 125
Saint-Phalle (Niki de), 273, **273**
Salle (David), 264
Salvi (Nicolà), 154
Sansovino (Jacopo), **147**
Sant'Elia (Antonio), 293, **293**
Schinkel (Carl Friedrich), 192, **192**, 193, 208
Schöffer (Nicolas), 285, **285**

Schröder-Sonnenstern Friedrich), 279
Schumacher (Emil), 255, **255**
Schwerdtfeger, 285
Schwitters (Kurt), 247, 267
Segal (George), 273, **273**
Semper (Gottfried), 208
Serlio (Sebastiano), 124, 147
Sérusier (Paul), 221
Settignano (Desiderio da), 118
Seurat (Georges), 220, **220**, 246
Severini (Gino), 246
Signac (Paul), 220
Siloe (Gil de), 125, **125**
Sisley (Alfred), 219
Sluter (Claus), 92, **92**
Smithson (Robert), 7, 286, **286**
Soarès (Andre), 181
Sorell (P.), 160
Soto (Jesus Rafael), 285
Soufflot (Jacques Germain), 192, 198, **198**, 199, **199**
Soutine (Haim), 263, 271, **271**
Spoerri (Daniel), **260**, 261, 267
Spranger (Bartholomeus), 143
Stoss (Veit), 92, 96, **96**, 97, **97**, 126
Sullivan (Louis), 230
Sutherland (Graham), 279

T

Tanguy (Yves), 277, 278
Tàpies (Antoni), 297, **297**
Tatlin (Vladimir Evgrafovici), **290**, 291
Taut (Bruno), 292
Terk (Sonia), 245
Tessin (Nicodème), 163
Thorak (Josef), 239
Thorvaldsen (Bertel), 193, **193**
Tiepolo (Giambattista), 180, **181**
Tinguely (Jean), **282**, 283, 284, 285
Tintoretto (il), 123, 139
Tiziano, 123, **123**, 139, 172
Tobey (Mark), 254
Toledo (Juan Bautista de), 143
Tomé (Narciso), 181
Toulouse-Lautrec (Henri de), 214, 220, 231, 249, 262
Troost (Paul Ludwig), 299, **299**
Turner (William), **205**, 206, 219, 224, 225
Twombly (Cy), 255

U

Uccello (Paolo), 119, 130
Uecker (Günther), 297, **297**

V

Valle (Filippo), 180, **180**
Vallin (Eugène), **226**, 231
Van Alen (William), 292, **292**
Van de Velde (Henry), 231, 296
Van der Weyden (Rogier), 127
Van Doesburg (Theo), 252
Van Dongen (Kees), 262
Van Dyck (Anthonis), **163**, 164
Van Eyck (Jan), 93, **93**, 126
Van Gogh (Vincent), 220, **220**, 262, 263
Van Hees (Wilhelm), 164
Vasarely (Victor), 252
Vasari (Giorgio), 137, **138**, 140
Velázquez (Diego), 151, 162, **162**, 270, **271**
Veneziano (Domenico), 130
Vergara, 181
Vermeer (Johannes), 165, **165**
Vernet (Horace), 208
Veronese (Paolo), 123, **123**, 172, 211
Verrocchio (Andrea del), 118
Vignole, 152
Vignon (Pierre-Alexandre), 192
Vines (J.-B.), 160
Viollet-le-Duc (Eugène-Emmanuel), 208
Vischer (Peter), 126
Vostell (Wolf), 265, **266**, 286
Voysex, 231

W

Wagner (Otto), 231
Warhol (Andy), 265
Watteau (Antoine), 179, **179**, 180
Whistler (James), 215
Wilfred (Thomas), 285
Winckelmann (Johann), 190, 194
Wols (Alfred), 254, **255**
Wren (Christopher), 163
Wright (Frank Lloyd), 295, **295**
Wunderlich (Paul), 279

Z

Zadkine (Ossip), **240**, 241
Zarza (Vasco de la), 125
Zimmermann (Dominikus), 182, **182**, **183**
Zimmermann (Johann Baptist), 182
Zurbarán (Francisco de), 162

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ "GH. ASACHI" IAȘI

Trimiteri la citate

Pagina 254, Georges Mathieu: Interviu cu Klaus-Jürgen Fischer, apărut în *Das Kunstwerk*, aprilie 1959.

Pagina 258, J.-F. Lyotard: L'Instant, Newman, în *Le temps, quatrième dimension dans l'art*, pp. 99 şi urm., editor M. Baudson, Weinheim, 1985.

Pagina 258, Kleist: Jurnale de seară la Berlin, 1810. Surse: *Caspar David Friedrich. L'oeil et le paysage*, pp. 132 şi urm. Insel 1974 (1980), Frankfurt pe Main.

Pagina 273, Hanson: catalogul *L'art d'après nature.* Asociaţia de artă din Hanovra, 1973/1974. Citatul: *„în calitate de bun realist sînt obligat să inventez totul"*. Catalogul Hamburg, asociaţia de artă 1978/1979, p. 117.

Pagina 275, Breton: *Manifestul suprarealismului*. Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert, Paris.

Pagina 277, Breton: *Geneza şi perspectiva artistică a suprarealismului* (1941), în *Le surréalisme et la Peinture*, Gallimard, Paris, 1965.

Pagina 278, Dali: *La Conquête de l'irrationnel*, Éditions surréalistes, Paris, 1935.

Pagina 281, Magritte: *La Pensée et les Images*, Catalog Bruxelles, Palatul artelor frumoase, 1954.

Pagina 291, Congresul internaţional de arhitectură modernă, CIAM: Declaraţia lui La Sarraz (Elveţia), 1928.

Credite fotografice ale documentelor ce deschid capitole

Partea întîi, p. 11
Artă din Grecia Mare
Statuie din bronz numită *Poseidon*, 500 î.C. Muzeul arheologic, Taranto (Italia). © Dagli Orti

Partea a doua, p. 55
Franţa, secolul XII
Regina din Saba, statuie de piatră provenind din portalul vestic al bisericii Notre-Dame-de-Corbeil. Muzeul Luvru, Paris. © RMN – G. Blot

Partea a treia, p. 111
DONATELLO (1386-1466), *Zeul Amor*, bronz. Muzeul naţional Bargello, Florenţa. © Lessing/Magnum

Partea a patra, p.187
RODIN, *Omul care merge*, bronz. Colecţie privată. © Edimedia

Partea a cincea, p. 237
Alberto GIACOMETTI (1901-1966), *Carul*, 1950, bronz (142,5 cm înălţime). Galeria Beyeler, Basel. © Len Sirman Photos/Giraudon. ADAGP, Paris, 1995

ENCICLOPEDIA RAO

În seria
Prima mea enciclopedie
au apărut:
Animalele
Corpul omenesc
Cum este vremea
Cum se face...
Dinozaurii
La țară
Istoria
Marea
Pământul
Plantele
Popoarele
Știința
Transporturile
Universul

În seria
Enciclopedia pentru tineri
au apărut:
Corpul omenesc
Descoperirea Pământului
Energia și materia
Istoria lumii
Pământul, o planetă activă
Plante și animale
Religiile lumii
Universul

CLUBUL CĂRȚII RAO

Din dorința de a fi permanent în legătură cu cititorii,
Editura RAO
a inițiat un program special de distribuire și promovare a cărții sale.

Și dumneavoastră puteți deveni membru al *Clubului Cărții RAO*, beneficiind de următoarele avantaje:

1. Veți primi cu maximum de rapiditate cărțile comandate și veți fi informat cu regularitate asupra ultimelor apariții, planuri editoriale, oferte speciale.

2. Pentru cărțile comandate, *editura suportă costurile de transport prin poștă.*

În plus:

– pentru 2 cărți se acordă o reducere de *10%*;

– de la trei cărți în sus se acordă o reducere de *15%* și titlul de membru al *Clubului Cărții RAO*, primul Club al Cărții din România.

Plata se va face prin ramburs.

3. Veți avea acces la ofertele speciale ale lunii pentru care, pe lîngă reducerile obișnuite, se acordă *o reducere suplimentară de 5%.*

4. Tirajele cărților RAO fiind limitate, acordăm *prioritate absolută membrilor Clubului Cărții RAO,* bineînțeles în limita stocului disponibil.

Pentru a obține oricare din aceste cărți trimiteți comanda pe adresa:

București, C. P. 2 - 124
ENCICLOPEDIA RAO

În curînd vor apărea:

MAMA ȘI COPILUL

Un ghid práctic complet și bogat ilustrat pentru îngrijirea mamei și a copilului, din momentul concepției și pînă la vîrsta de trei ani. Include cele mai recente informații despre testele prenatale, despre alimentația și regimul de viață al bebelușului, într-o prezentare accesibilă însoțită de peste 800 de fotografii color care dau o imagine clară și lesne de înțeles. Dă soluții simple, practice și de bun simț tuturor problemelor pe care le poate întîmpina o mamă în creșterea copilului său.
O carte necesară oricărei femei care este sau vrea să devină mamă.

ATLASUL ȚĂRILOR LUMII

În seria „Enciclopedia pentru tineri", în coproducție cu Editura Larousse-Bordas, Enciclopedia RAO oferă tuturor celor interesați, și mai cu seamă elevilor, un instrument extrem de util în studierea geografiei. Toate țările lumii prezentate într-o „călătorie" de-a lungul celor cinci mari continente: Africa, America, Asia, Europa și Oceania. Hărți și texte care oferă o imagine sintetică privind situarea geografică, relieful, suprafața, populația etc. acestor țări.
Un instrument de lucru ce nu trebuie să lipsească din biblioteca dumneavoastră.

Ulei, pictură în aluminiu pe pînză (157,3 x 94,5 cm).

Un haos de culori, tonuri de roşu, de portocaliu şi de negru, pete, linii curbe. Sîntem dezamăgiţi şi dezorientaţi dacă analizăm tabloul dintr-o perspectivă comună, căutînd un plan sau semne familiare pe care le-am putea identifica sau găsi prin asociaţii. Dar, dacă vom alege la întîmplare o linie colorată şi o vom urmări cu ochii, îi vom descoperi drumul, vom vedea că acoperă alte linii de culoare şi că ea însăşi este ascunsă de alte linii care o întretaie. Simţim că aici nu este vorba de o reproducere mimetică, ci de rezultatul unui proces de mişcare pe care îl putem urmări cu gîndul. H. Rosenberg a botezat arta lui Pollock „pictură gestuală“ *(action painting)*.

Artistul nu se afla în faţa tabloului, ci *în interiorul* lui, şi, cu o cutie găurită plină cu vopsele sau cu o pensulă cu coadă lungă îmbibată în culoare, pe care le balansa ca pe un pendul deasupra pînzei aşternute pe sol, el a realizat o reţea de picături de culoare, însufleţită de o mişcare de dans, ca în transă, inspirată doar de emoţia clipei prezente, eliberată de orice reprezentare conştientă

ISTORIA ARTEI

Această lucrare studiază în principal arta Europei occidentale de la origini pînă în zilele noastre. Ea se adresează în egală măsură liceenilor sau studenţilor de la institutele de artă, cît şi tuturor celor care vin să descopere sau să redescopere minunata lume a artelor.

Scrisă de patru profesori europeni – un francez, un german, un polonez şi un portughez –, această **Istorie a artei** este rodul a numeroase schimburi de idei în urma cărora autorii au adoptat un demers comun şi novator în interpretarea faptelor de artă.

Studiul sintetic al curentelor şi perioadelor, folosirea unui vocabular simplu şi precis înlesnesc identificarea stilurilor şi pregătesc cititorul pentru abordarea unor lucrări de strictă specialitate.

Organizarea materialului s-a făcut în baza unui criteriu cronologic, fiecare capitol tratînd la început contextul istoric, social şi cultural care a influenţat mişcarea artistică studiată.

Textul este ilustrat cu aproximativ 500 de reproduceri de opere de artă selectate pentru calitatea şi caracterul lor reprezentativ.

iclopedia
RAO-

ISBN 973-98487-9-6